目次

國畫研究

第一章　價值之研究

第一節　總論

大凡一種學術能孳生繁殖，歷久不蔽者，必有其生存之價值，而始能綿延繼續，發揮光大。否則旋生旋滅，如泡影曇花，非不煊赫一時，不旋踵而已煙消雲散，無復痕迹矣。中國畫與吾先民以俱來，發生至今，據載籍所傳，已歷四五千年，其間雖屢經變遷，然至今固仍巍然爲東亞藝術之冠冕，不但本國人民能服膺勿失，且傳於東瀛，形成支派，近更播於西洋，使西洋畫受重大之影響，則中國畫必有其獨特之價值，而始能立堅固不拔之基礎，有歷刼不滅之精神，其理固甚明顯，無待辭費而後知，然近世之人，以怵於西洋物質文明之進步，一變往日卑外之心理，而爲崇外媚外之奴性，舉凡一切政治、學術、軍事、教育，苟歐美之所有，無不以爲神聖高妙，應模倣之，步趨之，舉之惟謹，合於吾人之需要與否不顧也。苟吾國所固有，爲歐美所或無，則卑夷之，蔑視之，斥爲腐敗退化，必欲盡去之而後快，違反民性與否不顧

也。視吾國爲毫無文化之國，目吾民爲毫無文化之民，非使吾人盡棄其所有以學歐美，使中國人盡變爲歐美人不可！嗚呼！此種自卑自棄之心理，非特數典忘祖，見新忘舊，舍己耘人已也，直亡國滅種，甘爲奴隸之劣根性也！說者或曰：「二十世紀之世界，一寰域交通之世界，世界文化必互相溝通，而始有迅速之進步，豈可仍抱十八世紀閉關自守，惟我獨尊之腐化思想乎」？不知愚固主張溝通世界文化最力之人，但所謂溝通者，必須察國勢之所需，與夫民情之所宜，取人之長以補己之短，展己之拙以益人之絀，互相取法，互相利用；非謂盡棄其所有專崇拜模倣外人之謂也。他固不遑具論，卽就繪畫一端言之。中國非無繪畫也，而中國繪畫發明之早，流行之盛，意境之高，筆墨之妙，且遠在西畫以上，但所謂新學之士，竟熟視無睹，甚且斥爲死物，設學校，立畫會，編書籍，無不以西畫爲指歸，甚至普通學校之中，亦只知授西畫而不知有國畫。教育部所訂之課程標準，圖畫科中亦無一語及中國畫，僅於欣賞中，並列中西繪畫，而於教學目標及教材大綱中則毫未道及，使吾人驟視之，似爲歐美人所訂之課程標準而非爲中國人所訂之標準也者，此其弊蓋由於盲從歐美東瀛之學校課程，而未加抉擇，遂一誤再誤，因循至於今日，幾於積非成是，無人敢加非議矣。一般教育家對於國畫多無研究，不知國畫之價值，普通圖畫教員又多僅受不徹底之西畫教育，間有習國畫者，亦以爲學校功令應授西洋畫，嗚呼！中國未亡，中國文化未滅，而竟不能於其國境，在負有延續東亞文化最大使命之學校內，教授其固有之國畫，豈非一大怪事哉！然則中國畫果無價值乎？是又

大謬不然，中國畫不但有價值，而且價值之大高出於一切繪畫之上，爾予不信，請申論之，以實吾言。

第二節　卑視國畫者之意見

今欲研討國畫之價值，不可不對於卑視國畫者之意見，先加以檢舉而解答之，試舉一般對於國畫不滿者之意見，不外下列數種：

（一）以國畫爲出世而非入世也　說者以國畫家多抱出世之思想，乃山林隱逸之士，高蹈肥遁之流，風流瀟灑，陶寫性情，隨筆揮寫，不求實用者之所爲；使習畫者易致養成厭世觀念，頹廢思想，殊不合於現代科學競爭之時代。不知國畫之種類至繁，而美術本包含實用美術與純粹美術兩種。國畫亦然，其屬於純粹美術之畫，目的專在於陶冶性情，養育美感，慰藉人生，直接方面雖似無實用之目的，而間接方面，美化社會，使人之思想於不知不覺間，日趨於高尚純潔，美育之效果，固有勝於宗教者，對於此道德墮落，人心險詐，社會澆薄，蠅營狗苟，卑鄙齷齪之時代，中國畫正爲其對症之良藥，其出世之思想正其救世之苦心，豈可以其清高絕俗，飄然遐舉，而遽斥之爲出世而非入世乎？且山林隱逸之士藉畫以消遣，或寄其抑鬱不平之氣，或攄其故國黍離之思，並非無聊之作品，歷代之畫家多矣，亦並非俱爲山林隱逸之士，觀畫史所載，其爲士大夫者不可勝計，出世云乎哉！

(二)以中國畫爲臨摹而非寫生也　說者以爲國畫只有臨摹而無寫生，以致陳陳相因，千篇一律，汨沒性靈，無創造能力。此亦耳食之言，國畫何嘗不重寫生？何嘗只有臨摹？國畫在唐宋時代純爲寫生，韓幹寫馬以天閑十萬匹爲師，吳道子寫嘉陵江，乘傳其地，趙昌寫生花卉自稱曰「寫生趙昌」。及後畫幅旣多，臨摹較寫生爲便易，好逸惡勞，人性之常，於是臨摹漸多，寫生漸少，然大家如黃公望、王蒙、石濤、梅淸、黃鼎等固仍以眞山水爲指歸，臨摹不過一時之現象，並非國畫只有臨摹也。且旣知臨摹爲不佳，則毅然廢之而從事寫生可也，豈可因噎廢食乎？如以國畫有臨摹而遂廢國畫，不知西洋博物院藝術院中正有不少畫家在臨摹其古代之傑作也。蓋臨摹爲習畫入門方法之一，所以研究古人之法度擷取大家之精華，猶習作文者之必須讀古文也，豈可廢哉！特世人誤以臨摹爲習畫之目的，而忘其爲習畫之階梯，遂不免倒因爲果。吾人正當提倡寫生之中國畫，改進臨摹之中國畫，使中國畫復活其固有之精神，重顯其本來之面貌，以與西洋畫角一日之長短，勝敗利鈍，尙不知鹿死誰手，焉可以子孫之不肖，遂並棄其祖宗之盛德哉！

(三)以中國畫爲崇古而非進化也　說者以爲國畫因重臨摹，故崇古之思想甚爲濃厚，殊不合於現代進化之旨。不知崇古思想，各國皆有。且崇古所以勵今，知古人之有可崇，愈覺今人責任之重大，如何可以保持其固有之榮譽，以求其發揚光大，無忝厥生，則求進之心自有急不容緩之勢。國畫臨摹之不成問題，已如上述，則崇古思想，正可以使自暴自棄之子孫知吾先民

之功烈，庶足以引起愛國之思想，而為民族復興之準備，則崇古又何足病哉！要在運用者如何耳。西洋古代名作每幅動輒數十萬金，非以其古耶？西洋各國如其畫廊中缺少其本國古代名家之傑作，則必多方購求，否則必將見笑於人。例如法國大畫家密勒（Jean François Millet）1814—1875 之「拾穗」旣為美國人購去，其「晚鐘」又為美國人用五十五萬三千法朗（約合國幣二十五萬元）購去。法國政府以為密勒乃法國畫家，其傑作豈可盡為他國所有？幾經交涉，卒以七十五萬法朗將「晚鐘」購回。密勒生前，固貧乏而不能自存者，身死未久，其作品價值之大竟超軼乎常倫，則其崇古情緒之濃厚，不較中國為更甚哉！

(四)以中國畫為不合時代也　說者以為藝術必須表現時代，現在旣為科學時代，物質文明達於極點，武器之犀利，電氣之敏捷，俱為藝術家所應表現。國畫不過山水花鳥，仙佛人物，與時代毫無關係，已成腐化落伍之物，不應再事提倡。此亦昧於藝術與科學之界限而始有此牽強之論。所謂藝術表現時代者，乃表現時代之精神，而非表現時代之物質。所謂時代精神者，又屬微妙不可易知，藝術家稟受此時代之精神，亦莫知其然而然，故一時代有一時之作風，此一時代之作風，卽所以代表此時代之精神。同一山水，同一花鳥，唐、宋不同，元、明不同；同一朝代，盛時不同，衰時不同，及至滅亡時尤不同。何必定寫飛機大礮，而始為表現時代乎？卽能寫飛機大礮矣，亦不過為時代之物質，乃時代之表面，於時代盛衰之運，仍不能表現，則所表現者，僅時代之粗跡而非時代之精蘊也。且藝術與人生之關係，至為繁複，吾人每

多要求與現實生活相反對之藝術，以爲精神上之慰藉。蓋人無不以現實爲苦，理想爲樂。現代人既苦於物質生活之乾燥無味，正渴望與此時代相反之精神生活以爲調劑。故久於城市者必渴想山林之樂，久於繁劇者必夢禁幽靜之美。而超出此現實時代以上之藝術，乃遂爲慰藉人生之理想國，烏托邦。科學愈發達，藝術之需求愈殷。若既厭城市而仍投以城市之景，既厭繁劇而仍示以繁劇之象，則不將疾首蹙額，益增其苦痛乎？

（五）以中國畫爲不合西法也　說者以爲中國畫不合於西洋畫之理法：人物畫不合解剖，山水畫不合透視，翎毛花卉不合博物，色彩單純不合於色彩學，明暗不分不合於光線與陰影；以西畫家之眼光衡國畫，可謂無一是處。不知國畫不合於西畫之理法，亦猶西畫之不合於國畫之理法。莊子云：「此亦一是非，彼亦一是非」，究竟誰是誰非乎？若以爲西畫之理法必須遵從乎？則西畫之理法，日新月異，派別繁興，本身亦尙未衷一是，未有標準，何能強人遵守耶？例如近代繪畫中之未來派，後期印象派，立體派，野獸派，達達派，皆西洋畫也，而方法理論各有不同。試觀其所畫之人物果合於解剖耶？所畫之風景果合於透視耶？所畫之靜物果合於博物耶？色彩果合於色彩學耶？明暗果合於光線陰影耶？則稍窺西洋美術史之門徑者，即知其不然。所畫者不特人不似人，物不似物，且多怪怪奇奇，令人百思而不得其解者，與國畫相較，尙不如國畫之易解。則西畫尙不守西畫之理法，且根本無一定之理法可守，何得強國畫以守西畫不定之法乎？國畫之所以能獨樹一幟，爲世界二大繪畫系統之一，足以與西畫相抗

術者，正以其別有與西畫不同之國畫理法在也。此乃國畫之所以爲國畫，有獨立之價值，而非西畫之附庸也。說者反欲棄其固有之長，以甘受他人之束縛，豈不愼歟。

第三節　價值之分類

反對國畫者之言，既不能成立，然則國畫果有何價值乎？國畫之價值甚多且大，尤其對於吾中華民族有密切之關係，與無量之助力。凡屬國人俱應愛護之，提倡之，使之發榮滋長，永爲吾民族之光輝；凡屬中國畫家更應研習之，推進之，使之發揚光大，永保東方繪畫之榮譽。至於中國畫之價值甚多，爲敍述便利起見，不可不加以分類，以淸眉目。

中國畫之價值，可以分爲(一)普通之價值；(二)教育之價值；(三)特別之價值三大類，每一類之中，又分若干子目。茲列表於下：

普通之價值
- 歷史上
- 地理上
- 政治上
- 宗教上
- 商業上
- 經濟上
- 社會上
- 民性上

中國畫之價值
- 教育上之價值
  - 人格之修養
  - 思想之純潔
  - 選擇力之養成
  - 組織力之鍛鍊
  - 想像力之增加
  - 觀察力之發展
  - 模倣力之充實
  - 創造力之發揮
  - 其他
- 特別之價值
  - 復興民族
  - 改進西畫
  - 補助書法
  - 文學趣味
  - 條件複雜

第四節　普通之價值

中國畫普通之價值，約可分爲下列之八種：

（一）歷史上之價值　世界繪畫發明之早，歷世之遠，傳播之廣，未有及中國畫者也。西洋繪畫僅埃及與中國繪畫之發明相先後，而希臘羅馬已瞠乎其後，正式之西洋畫在文藝復興以

後，始漸成立，文藝復興爲十四世紀，距今不過六百餘年耳，且埃及、希臘、羅馬等古代繪畫，不過盛行一時，不久卽寂焉無聞，隨其國運以俱滅。獨我中國畫，雖歷代變遷，政權轉移，而終巍然獨立，不受帝王興亡之影響，其勢綿延至於今日，而更有方興未艾之勢。故中國繪畫史千古一貫，其間雖有畫派之不同，精神則趨於一致。西洋繪畫則如五霸七雄，此起彼滅，殊少一貫之系統。中國畫若非有永久之價值，何以能有此悠久之歷史乎？不特此也，中國畫之本身，亦具有歷史之價值，遠者無論矣，卽以漢代之石刻畫言之，古代之衣冠服裝，車騎輿馬，風俗習慣，神話傳說，以及各種奇禽怪獸，俱可於孝堂山武梁祠石刻中得其具體之印象。觀顧愷之之女史箴，閻立本之帝王像，宋徽宗之繅絲圖，以及清代之耕織圖，則歷代之政治民情，宛爾目前，此種歷史且爲直接而非間接，較之以文字紀述者更爲確切而明瞭。至於畫法之變遷，可以占國運之盛衰；紙絹之精粗，顏料之優劣，亦可以反映時代工藝之進退，又其次焉者矣。

（二）地理上之價值　吾國以地域寥闊，各地之風土人情，不免有多少之差異。尤以大江南北以地質氣候之不同，在景物方面，北方則雄厚闊大，南方則秀麗峭拔，其表現於哲學，文學，繪畫上者亦無不有顯著之區別。荆浩、關仝居於北方太行、華嶽之間，故所作好爲雲中山頂，四面峻厚，百丈危峯屹立於青冥之間；或上突危峯，下瞰窮谷，大石叢立，屹然萬仞，色如精鐵，四面斬絕；或秋山寒林，村居野渡，漁市山驛，使見者如在灞橋風雪中。董源、米

帶居於南方，故所作秋嵐遠景，多寫江南眞山，不爲奇峭之筆，山上有雲氣，坡脚下多碎石；或雲山烟樹，水墨淋漓，宛然江南雨中景象。此種地方色彩，頗足以表現地理上之特性，作人文地理之參考。再中國畫家每多博聞廣識，尤以山水畫家，因以眞山水爲粉本，必須飽遊飫覽，足行萬里，觀盡天下名山，始能胸有邱壑，故畫家多嗜遊歷，其目的固不在於地理之考察，然足之所履，目之所察，山之來龍去脈，水之淵源支流，何一莫非地理上之實際知識乎？

(三)政治上之價值　中國畫最初卽爲政治之輔助，以五采表衣服之貴賤，畫蚩尤之像以弭亂，鑄鼎象物使民知神姦，明堂畫善惡以明興廢，三代之繪畫殆不能脫政治而獨立，其與政治之關係可謂深矣！卽至後代，麒麟、雲臺之圖功臣，承明殿之畫屈軼草，進善旌，周公禮殿之畫三皇五帝，光武於宮中畫古代聖賢帝后之像，諸葛亮爲南夷作圖以堅其敬畏之心，趙夫人寫江湖九州山岳之勢，以爲爭伐之助，其例甚多，不可枚舉，皆中國畫在政治上之價值也。

(四)宗教上之價值　中國古代政治與宗教合而爲一，所傳神道設教，帝王每假借天與神之宗教勢力，以統治其黎民，因之繪畫亦多畫天地太一諸鬼神，又或畫神荼鬱壘以禦鬼，畫山神海靈以畏夷。均不脫宗教作用，及至佛教東來，佛畫遂因之而大興。純粹之宗教畫遂普遍於中國之繪畫界，如曹不興、顧愷之、張僧繇、陸探微、以及吳道子，李公麟何一而非佛畫大家？六朝、隋、唐之繪畫，十九皆宗教畫，可謂盛矣。因佛教之有佛畫，而所謂道教者亦有

所謂道畫，以與之並駕齊驅，故中國畫中有道釋之一科，其勢力綿延至今而未絕。且歷代相傳佛畫頗多靈異，雖其荒誕近於神話不足深信，但亦足以見所畫之精妙，在繪畫之本身，亦具有宗教之魔力也。繪畫與宗教之關係，不但中國爲然，在西洋尤爲密切，其惟一不同之點，即在中國畫家能保存自己之自由，在西洋之中古時代，畫家直寺院僧侶之奴隸，並無絲毫之自由，至文藝復興以後始漸解放耳。

（五）商業上之價值　說者以國畫爲純粹美術，不切於實用。不知此只見純粹美術之中國畫而忘卻應用美術之中國畫也。試一觀中國之磁器，漆器，景泰藍其花紋爲中國畫乎？爲西洋畫乎？試一觀中國之刺繡，染織，其圖案爲中國畫乎？爲西洋畫乎？中國畫本身即含多量之裝飾意味，以之應用於圖案固極便利也。近年來工人迎合社會上一般淺薄之心，始將似是而非之西洋畫應用於磁器及建築之中，其粗劣直不堪入目，但尚有人樂用之者，蓋由於喜新厭故，中國畫所見已多，西洋畫所見尚少，受好奇心之衝動耳。但以同一之物，並列二種，一爲中國固有之圖案，一爲模做西洋之圖案，使西洋人選而購之，則無不取中國固有之圖案者，蓋西洋畫中國人以爲奇異可喜者，在西洋人視之則司空見慣，況非驢非馬之西洋畫乎？中國畫在中國人以爲家常便飯者，在初見中國畫之西洋人視之則驚爲奇異可喜。試一查核中國出品之商品，除原料品外，其一切工藝品之圖樣無不爲純粹之中國式圖案。據聞前清之頂戴袍褂，在俄國竟有人服之以炫示其時髦。中國之商品不欲行銷於國外則已，若欲插足於世界

之市場以發展海外貿易，則商品裝飾之圖案，非用中國畫不可！

(六)經濟上之價值　國畫材料若筆若墨，若色若紙，俱較西畫爲廉，且國畫材料俱爲國貨，西畫材料雖亦間有國貨，但以不如西洋之精良，故仍以用西貨者爲多。此中漏卮，每年雖無確切之統計，設每年每一中小學學生以兩角計，則全國統計，不亦極可驚乎？其他附帶品若鉛筆，橡皮，紙張以及美術專科學校之師生，專作西畫之畫家，所用之木炭，水彩，墨筆暨油畫之一切用具，十之八九均舶來品也。西畫家每製作一幅油畫，大則數十百元，小亦五六元，非經濟充裕者不爲功，而國畫除青綠絹本者，其價稍昂外，普通之畫，在四尺以內者，越不過數角至一元耳。以故吾國之西畫家常經年不作畫，實經濟限之也。再就畫家個人之經濟方面言之，畫家固亦有爲藝術而藝術者，必其人家本富有，藉藝術爲消遣，或其人另有職業，以藝術爲娛樂；否則未有不爲生活而藝術者也。苟爲生活而藝術，則西畫家除充學校教師外，其畫無論如何高妙，若欲售賣，則甚少顧主也。西洋人雖購西洋畫，但不購中國人之西洋畫，中國人則只購中國畫，購西洋畫者則絕無僅有也。因此中國之西洋畫家，於留學西洋，孜孜矻矻，致力於西洋畫十年之後，乃不得不棄麻布而就宣紙，捨油彩而用水墨，一變而爲中國畫家矣。則以前之十年苦功，精神，財力，俱擲虛牝，未免爲不經濟之甚者乎？

(七)社會上之價值　一種學術之發生，必與其發生之地方有密切之關係。地方與學術適

合，始能發榮滋長；地方與學術不適合，則雖有大力以強迫於一時，終不能根深蒂固，及至大力一去，亦卽隨之消滅於無形矣。中國畫之所以發生於中國者，以適合於中國地方之環境也，適合於中國社會之需要也。西洋畫之於西洋社會亦然。西洋畫之不適合於中國之社會，亦猶中國畫之不適合於西洋之社會。適合於社會者不必故意提倡，不必過事吹噓，其發達也甚易而速；不適合於社會者，雖竭力提倡，大聲急呼，亦終不易發達。不見西洋畫之在日本乎？雖以五六十年之努力，社會上對之仍多漠視而其對中國畫之愛好，則無論販夫走卒，亦極熱烈。中國提倡西洋畫已及三十年矣，觀其效果如何，已可憬然悟矣。或者以吾喜新厭故之前言見駁，不知所謂喜新厭故者乃商品上之應用美術耳，至於純粹美術則終不能違反固有之社會環境而發達也。

（八）民性上之價值　東方民性近於哲學，西方民性近於科學；東方民性崇尚精神，西方民性崇尚物質。故藝術之表現，亦莫能外此規律。中國畫風流瀟灑，隨筆揮寫，多文學之趣味，富哲學之幻想，含詩詞之韻味，具幽雅之情調，此正東方民族，中國國民性之縮影也。若夫裸體之寫生，繁重之油畫，受解剖之限制，遵透視之理法，受光線空氣色彩之束縛，此正西方民族性之肖像也。故吾國人之習西畫者多爲少年，以其崇拜外人之氣燄方張，足以壓倒其原有之國民性於一時；但爲日既久，年齡一大，國民性之離心力日衰，向心力日強，漸覺西畫與根性不合，不知不覺中已厭棄西畫而嗜愛國畫矣。近日中國之西畫家漸變而爲國畫家

者，比比皆是，一方面固由於經濟之壓迫，而國民性之反應，其勢力亦不可輕視也。

第五節　教育上之價值

中國畫在教育上之價值，向爲一般教育家所未嘗注目，卽一般藝術教育家，亦多加以忽視，在學校教課之中，除美術專科尙有國畫系外，其藝術教育系之圖畫，雖中西並列，其授課之時間率西多於中，至於中小學之圖畫科則全爲西洋畫，一似中國畫毫無教育上之價值，不足列入學校教課，未來之國民無學習此固有藝術之必要者，其荒謬已於第一節中斥之。玆再就中國畫之本身，討論其在教育上之價值，苟中國畫在教育上之價值甚多而大，不特不下於西洋畫，且遠在西洋畫之上；庶使一般教育家及藝術教育家可以稍去偏見，以尊重西畫者尊重國畫，使異日之課程標準，逐漸改良，使中國之國民在中國之學校內有學習中國繪畫之機會，則於願足矣。玆將中國畫在教育上之價值臚列於下：

（一）人格之修養　注意人格之修養，乃中國畫之最大效用，亦卽中國畫之最後目標；在中國畫極爲重要，在西洋畫則毫無關係者也。蓋國畫之優劣，與其能受人尊重與否，常不在國畫之本身，而在於國畫家之品格，所謂「畫以人重」者也。人品高者，雖畫品稍劣，而亦能價重連城；人品劣者，雖畫品極高，而亦不齒於賞鑒家之口。歷來畫家多雅人高士，英雄豪傑，讀書明理，潔身自好；故所作能豐度瀟灑，韻味醇古，於筆墨以外，別有一種靜穆之氣，幽雅

之思，爲常人凡夫所不及。此卽將人格移人於作品之中，使之人格化，故能感人最深而爲國畫之無上上乘也。因之習國畫者亦必須注意於人格之修養，務期爲純潔高尚之士，則其在教育上之價值，不亦偉乎？然余非謂習西畫者不注意於人格之修養也，蓋其關係不如國畫之深耳。

(二)思想之純潔　因習國畫者必須注意於人格之修養，則思想方面之一切雜念，俱可隨而剷除，不營營於勢利，不汲汲於富貴，不斤斤於求名，凡卑鄙齷齪惡劣邪僻之思想，不縈其胸際，則思想純潔而行爲高尚，不求爲善人而自成善人矣。追其思想既清高而筆墨亦名貴，相得益彰，互助而行，畫以思想清高而益清高，思想以畫清高而亦不得不清高矣。

(三)選擇力之養成　人若無選擇力，則將不別賢愚，不分善惡，非特求學不得正途，處世亦多交損友。故選擇力之養成極爲重要，而國畫則適於養成選擇力者也。千里之山不俱佳，百里之水不俱秀，一叢之花不俱美，一羣之人不俱俊；國畫家能抉其精華，卻其糟粕，以犀利之眼光，察複雜之事物，能洞燭幽微，莫或遁形匿迹；蓋其去取之間，瞭然於胸，其選擇力早已養之有素，非漫無標準，附和盲從者所可比擬。以選擇畫材之力，推而廣之，則賢愚善惡不難一見便知矣。

(四)組織力之鍛鍊　日人常以吾國爲無組織之國家宣布於世界，吾人固當加以否認，然中國人組織力薄弱，乃事實昭示，無可諱言，國人各種能力本不弱於東西洋，所不及者，厥爲

組織力耳。此力之養成固有種種法門，種種訓練，然國畫對於組織力之訓練，固亦有其特長。六法中有曰：「經營位置」者，即一幅畫中章法之組織也。或宜大，或宜小，或宜繁，或宜簡；前後之排列，左右之布置，疏密之相間，濃淡之相映；無在而不煞費經營，即無在而不需用組織力，習之既久，則組織力必強，苟吾國人俱富於組織力，以之爲社會，則爲有組織之社會；以之爲國家，則爲有組織之國家，尙何日人輕蔑之足慮哉！

(五)想像力之增加　西洋畫多主寫生，中國畫多主寫意。寫生者以實物爲標準，以自然爲指歸；寫意者以記憶爲標準，以想像爲指歸。故習畫者可以養成高尙豐富之想像力焉。

(六)觀察力之發展　觀察力之優劣對於學術之進退，極有關係，同一事物，觀察力薄弱者，則熟視無睹；觀察力精密者，即可以有許多驚人之發見，非特生物學，物理，化學，天文，地理等科，須藉重於觀察；即社會科學，醫學，文學等，亦莫不需觀察之助力。國畫對於觀察力之養成則爲直接負有重大之責任。其觀察不精密者，則其表現必不正確，表現不正確者，則其繪畫絕無巨大之價值。習國畫者：作工筆，則惟妙惟肖，觀察至爲精詳；作寫意，則繪影繪聲，攝取所畫之精神與其特徵。工筆取其細微，寫意取其大體；工筆求其形，寫意尋其神，練習既久，則萬物之精粗大小，一覽便知。具此等觀察力而再從事於其他學術，亦嘗有事半功倍之效也。

(七)模倣力之充實　模倣乃人類本能之一，人類之所以優於其他動物而爲萬物之靈者，模

倣之力爲多，而圖畫則尤專以發展模倣力爲事者也。臨摹固爲模倣，而寫生亦模倣也。蓋臨摹乃模倣古人已成之畫，寫生則模倣自然物以成畫者也。畫材之中，若山水，若人物，若花卉翎毛，何一而非自然物乎？此等山水，人物，花卉，翎毛之畫，何一而非從自然物模倣而得乎？若模倣力發達，則人之學術，可以模倣爲己之學術；人之發明，可以模倣爲己之發明。舉凡一切世界之優點，俱可模倣爲吾國之所有矣。不見自己毫無文化，而專門模倣中國與西洋之學術者，亦可以雄視東亞乎？則模倣力詎可忽視乎哉！中國古代之畫多模倣自然物，近古以後之畫多模倣古人，其模倣力之偉大，爲西洋畫家所不及。惟近代畫家不知臨摹爲習畫之手段，而誤認臨摹爲作畫之目的，以致每下愈況，今不及古；此乃不善用模倣力所致，非模倣力之罪也。

（八）創造力之發揮　模倣古畫不過爲入門之方法，模倣自然物不過爲製作之初階，藝術最高之目的在於創造，在於創造一超乎現實之理想境地。故只知臨摹者，不過爲一副印刷機，乃古人之奴隸；只知寫生者，不過爲一架照相機，爲自然之俘虜，惟藉古人與自然之力，而能不爲古人與自然所囿，獨出機杼，發舒性靈，造出一種超於古人，高於自然之作品，則創造力尚焉。世苟無模倣力，則文化不能傳播繼續；世苟無創造力，則文化不能改良進步。國畫因注意於寫意之故，對於創造較西畫爲重視，且較西畫爲便利。西洋畫之重創造，特不過近二三十年間之事耳，其創造成功者固尚無足觀也。

（九）其他　中國畫在教育上之價值，除上述八項外，尚有發展個性，涵養性情，養成文雅之態度與整潔之習慣，發展審美之觀念，建立生活藝術化之人生，其價值亦絕不下於西畫。不但國畫之本身，適合於教育之目的，如以之爲教育工具，學校課程，則尤適乎今日中國之中小學也。設備簡單，用具經濟，教授便利，蓋無在而不適於今日中小學之環境，世之主張教授西畫者，可以知所返矣。更望此後教育部訂定課程諸公，勿再盲從外人，而忘其爲中國人，勿再尊宗西畫，而忘其有中國畫，則幸甚矣！

第六節　特別之價值

中國畫除上列所述之各種價值外，尚有特別之價值五端。

（一）中國畫能助民族復興也　國人以一切科學，一切新興事業不及歐美，於是對於民族本身，根本懷疑，以爲如吾民族者，已不可救藥，遂不免自暴自棄，頹唐厭世，似終無復興之望者。故欲民族之復興，必先使之有自信力，欲使之有自信力，必先使知民族本身。有豐富之寶藏，有高尚之文化，有爲人所望塵莫及而足以自豪之物，吾黃炎華胄，並非劣等民族，則自信力自油然而生，民族始有復興之望。國畫即吾民族最豐富之寶藏，最高尚之文化，且爲世界所獨具者也。國人醉心歐化蔑視國畫，直視吾國如無畫者久矣！一旦見中國畫在歐洲舉行展覽，歐洲人士對之傾倒欽佩，較吾人之崇拜西畫者，其熱烈奚止十倍，於是始知吾國之有

畫，始知吾國畫之有價值。研究民族本身文化之興趣日濃，卑視民族之念因之日消。世界各國亦以吾國有此高妙之藝術，對於吾民族亦發生相當之敬仰。昔日認吾國為半開化之民族者，今以事實之證明，不待宣傳解釋而已自悟其非矣。故欲復興民族，提高國際地位，其道固多端，然國畫固有其不可侮之勢力也。

(二)中國畫能改進西洋畫也　西洋畫自文藝復興以後，直至印象派，其間派別繁興，雖有不少變化，但其變化充其量仍為西洋固有之變化，未能脫去西洋畫固有之範疇也，及至印象派始受東方繪畫之影響，使西洋繪畫上起劇烈之變化，因以引起近代諸新興畫派之發生。印象派之巨頭摩內(Monet)與馬內(Manet)等因避普、法之戰，旅居荷蘭，偶見荷蘭人所收藏之東洋畫，及日本、廣重、北齋之版畫，嘆為西洋所不能見，遂大覺悟，走出人工之畫室，如實描寫充分之日光及其所照之事物。於是作畫之動機上，題材上，手法上，色彩上以及繪畫之各種觀念上，均起重大之變化，向來注重細部描寫，現在以描寫大體之印象為主；向來注重題材之內容，現在注重色彩與光線之技巧；為西洋全部美術史上之一大轉機，成古代藝術與近代藝術之間不可越之鴻溝。其後所謂後期印象派之塞尙(Paul Cézaune)與凡哥(Van Gagh)者，又參取東洋畫之力與線條，遂成震爍古今之大家。其他如美國最偉大之畫家惠斯勒(Whistler)所作亦完全受東洋畫之影響。夫西洋畫一見中國畫支流之日本畫，即已五體投地，受重大之影響，若見真正之中國畫，其所給與西洋畫之影響，將何如乎？自近年來國寶外流，

現代名畫亦時赴歐展覽，西洋繪畫正在東闖西撞，力求新方法新理論之時，視中國繪畫，焉有不歡忻鼓舞，認爲得未曾有者乎？其將採中國畫之所長以改進其固有繪畫之方法，理也亦勢也。

（三）中國畫可作書法之補助也　自學校興建以來，學生日趨於鉛筆鋼筆之便利，書法乃一壞而不可收拾。今學校之中，無論大中小各級學生，求一能作橫平豎直之正楷者，已不可多得。其缺點少鈎，東歪西邪，別體簡筆之字，比比皆然。書法亦吾國固有獨特藝術也，今衰沉至此，若任其滅亡則已，否則必求其所以補救之道。學校課程中除小學外，又無書法課之規定。圖畫與書法，同源而異流，其用筆同，用墨同，其用紙亦無不同。善書者可以兼畫，善畫者亦可以擅書。法雖稍異，而理固相通也。西畫則對於書法風馬牛不相及矣。故今日學校中之圖畫課如授中國畫，直接固足以習得國畫之技能，間接亦可促進書法之練習，所謂一舉兩得者也。

（四）中國畫文學趣味之豐富也　中國畫自宋、元以來，已爲文人學士陶性寫情之專利品，故其文學趣味，日漸深厚，所謂文人畫者日益發達。尤以畫與詩之關係，最爲密切。在唐朝時代，王維已有「畫中有詩，詩中有畫，」之譽。宋朝畫院取士，更以詩爲畫題。其設想之工，表現之妙，無不恰到好處。自元、明以後，畫上多加題跋，辭藻紛披，甚至侵及畫位，俗有「三分畫七分題」之言，足見題之重要，中國畫遂有無題不成畫之習慣。畫之不能描繪者藉

詩以表現之；詩之不能說明者，藉畫以形容之，確有相得益彰之妙。所謂「畫爲無聲詩，詩爲無形畫」者，惟在中國畫中始有此境界，始能領略其高妙之趣味。在西洋畫中則根本與文學無甚關係，畫上除簽名外竟無一字，更無絲毫詩意存乎其間。蓋西洋畫家率非文人，其作畫之目的，每囿於實質之表現，如古典派之寫形，浪漫派之寫色，印象派之寫光，後期印象派之寫力，未來派之寫動，立體派之寫體，均不外乎物質科學。欲求風流瀟灑，清新宛妙之詩意描寫，殊不多得。而中國畫則無論山水，人物，花卉，翎毛，均含有豐富之詩意，甚至三筆之蘭，五筆之竹，亦有詩意存於其間。故中國畫可直名之爲「詩之繪畫」，以詩與畫二者之間，有不可分離之關係也。

（五）中國畫較西洋畫條件爲複雜也　世人每多以中國畫與西洋畫孰爲難易見問。若就繪畫之本身言之，固無所謂難易也。髫年執筆，皓頭未工，勤懇一世終無成就者，無論中西，所在多有。若或天才橫溢，觸類便通，隨心所欲，便成佳作者，無論中西，亦殊不乏其人。故難易之關鍵在作者之性情，是否相近與有否偉大之天才，中西繪畫之本身，固無與也。中西繪畫之本身，其難易一時雖未可軒輊，然就中西繪畫成家之條件上觀之，則大不一致，而難易則昭然若揭矣。西洋畫家其所有之目的，所有之方法，均不出繪畫之本身，繪畫若佳，其他可一切不問也。中國畫則不然，畫家於從事繪畫之外，必須先爲正人君子，或有豐功偉烈，或有清躬亮節，或志氣凌雲，或孤高自賞，或學養豐富，或道德高深，必其人之品性行爲已足傳世，其

畫始有永久之價值。若志行卑鄙，大節有虧，縱所作出神入化，亦難免爲賞鑒家所齒冷。西洋畫家固多志行高尙之人，然西洋人對於畫家之行爲與畫家之作品，並無絕對之關係，作品之價值在作品之本身，絕不以作家之行爲爲衡量作品之標準，卽此一節，中國畫家已難於西洋畫家矣。不特此也。一幅西洋畫之成分僅有繪畫，一幅中國畫之成分，則除繪畫外，尙有不可少之要素，卽畫上之題跋是也。所謂題跋者至少包含書法，文學，印章，三種。或行或草，或篆或隸，必須有純熟高尙之書法；或詩或詞，或文或記，必須有清新奧妙之文字；或秦或漢，或方或圓，必須有純厚古雅之印章。三者俱備，又須題跋得當，不多不少，不繁不簡，恰如其分，始足成爲完美之畫幅。題跋苟有缺點，則白圭之玷，殊足爲全璧之累。印章一項，尙可倩他人爲之，至於書法文字則非親作不可。中國書法，文字之難工，有較繪畫爲甚者，而中國畫家必須兼通，則其困難爲何如乎？若西洋畫於畫成以後於左右角上簽一名字，任務已畢，此名字從未有議其優劣者也。縱西洋畫極爲困難，其困難僅有一種，總不敵中國畫之有三難也。蓋西洋畫至今日尙爲單純之繪畫，至中國畫在六七百年前，已成複雜之繪畫矣。

第二章　畫史之研究

第一節　中國繪畫史之內函

中國畫發生甚早，進化甚速，理論甚高，方法甚妙，範圍甚廣，變化甚多，宜其有完美豐富，系統正確之繪畫史，以敍述歷代之繪畫史蹟，足以昭示中國繪畫演進之迹，使讀者瞭然於中國繪畫全般之面貌也。但試一究其實際，號稱所謂畫史者，雖汗牛充棟，然求其有組織，有系統，考證嚴明，見解正確，敍述詳明，插圖豐富之完美，畫史竟不可得。近代有識之士，已見及於此，努力著作，然以環境關係，用一人之學識才力而欲成此繁重偉大之著作，其勢有所不能。蓋中國繪畫史所包含之方面太多，除繪畫之本身外，對於考古學，哲學，文學，金石學，書法，建築，雕刻，塑像，骨董，均須有相當之知識，否則對於中國畫卽有不易瞭解之虞。卽以繪畫之本身論之，至少包含（一）畫政；（二）畫家；（三）畫蹟；（四）畫論；（五）畫籍；（六）插圖六種：

（一）畫政　所謂畫政者，卽繪畫與政治方面之關係也。中國繪畫在三代、兩漢之時代，純爲政教之輔助，繪畫與政治有密切之關係。其後繪畫漸與政治脫離，而歷代帝王好畫成癖者頗

不乏人，一方面銳意搜求古蹟，藏之祕閣，一方面開設畫院，以優養畫家，萬幾之暇亦多評量優劣，揮灑宸翰，此種風氣至前清而未衰。至於國運之盛衰，政治之隆替，實爲繪畫起伏之樞紐，不明政治之背景，卽不易瞭解畫道興廢之所以然。故中國繪畫史對於歷代政治必須有正確之認識，精密之研究，對於繪畫有關係之政治，尤須考慮周詳，明其因果，則歷代繪畫之興替必能如網在綱，不難與人以具體之觀念矣。

(二)畫家　畫爲人所作，苟無畫家，何以有畫？故畫家實繪畫史之主體。所謂繪畫史者，實亦不過古代畫家在繪畫上活動之紀錄。但歷代畫家衆矣，豈可一一並列？若一一並列，便成彙書，畫家彼此之間，關係全泯，殊非史道，且勢有未能。每一時代，每一畫派必有其代表作家，代表作家之下必有若干從屬畫家，作史者對於代表作家無妨盡量敍述，至於從屬畫家則須依其價值之輕重作繁簡之標準，或數人合傳，或一家合傳，或一派合傳，或附見於代表作家之後，庶能文簡事繁，條理井然，有綱舉目張之利，無流水賬簿之弊矣。蓋一部繪畫史，雖時經數千年，畫家多至數萬，然若將曹不興、顧愷之、張僧繇、陸探微、謝赫、閻立本、吳道子、李思訓、王維、王墨、韓幹、邊鸞、荊浩、關仝、黃筌、徐熙、李成、董源、范寬、郭熙、米芾、李公麟、文同、劉松年、李唐、馬遠、夏珪、趙孟頫、黃公望、王蒙、吳鎮、倪瓚、戴進、吳偉、文徵明、沈周、唐寅、仇英、董其昌以及石濤、八大、四王、吳惲等代表作家除去，則中國繪畫必不能燦爛輝煌，光燄萬丈，而中國繪畫史亦將闇然無色矣。

(三)畫蹟　畫家既多，製作自富，歷代所存名蹟，不可以數量計，唐，宋以前，多藏於政府，元，明之際，多藏於士大夫，及至清朝則政府搜括於上，士大夫尋求於下，雖至販夫走卒，一旦家有餘資，亦必購求一二贋鼎以爲附庸風雅之地。但每有一次蒐集，即有一次銷燬，尤以政府所藏，所遭浩刼爲最多。獻帝西遷，軍人取圖畫縑帛爲帷囊，所餘七十餘乘，遇雨道艱，半皆遺棄。元帝將降，乃聚名畫法書及典籍二十四萬卷付之一炬。至後又屢經隋煬帝之沒於運河，宋遵貴之毀於砥柱，古代名蹟乃蕩然無存矣。其間又加以刀兵水火，蟲蝕屋漏，風裂雨霉：縑帛紙張，又皆脆弱單薄，易於毀壞，故名蹟之存於天壤間者，日益減少。時代愈古，遺蹟愈尠，以其善價可沽也。作僞者日多，鑒別眞僞，遂成專門學問，非心通畫法，遍誦畫籍，飽觀名畫，富於收藏者不足以語此。故中國繪畫史對於歷代畫蹟之聚散，政府士大夫收藏之轉移，收藏家之事迹，著錄及其題識，以及鑒別眞僞之方法，均應作審愼周詳，有系統之敍述。

(四)畫論　中國畫論自戰國時代，韓非子鬼魅易，犬馬難之言，已開畫論之端。爾後顧愷之，王微，宗炳更爲濫觴。謝赫古畫品錄一出，遂定六法之名，千古不易。唐，宋以後，作者繼踵，種類日繁，約而言之曰理，曰論，曰法，曰訣，曰品，曰評，曰格，曰記，曰錄。名稱至不一律，或記述前聞，或自矜創獲，或敷衍師說，或闡發心得。立論必求其高妙，文字必求其淵深，篤實可喜之論固屬不少，空泛支離之言亦所難免。至於攘竊舊說，毫無新意，

割裂成文，冒爲己作，則又畫論中之下流，無足深責。中國畫論雖多，系統苦少。僅論筆墨，忽及布置，樹木未畢，遂移山石。每讀一篇，不知其立意所在，方逾兩節，已有自相矛盾之處。若不去其蕪雜，截其支蔓，删其重複，正其譌謬，加以整理，則使讀者往往目迷五色，不知適從，其中謬說流傳，不加制止，更將遺患無窮。中國繪畫史應當將歷代畫論，探源溯流，取精捨粕，按其發表時代之先後，求其立論嬗變之痕迹，加以有系統之敍述，發揚先哲之眞意，引導後學以津梁，庶足以盡畫史之責。

（五）畫籍　所謂畫籍者卽與繪畫有關之書籍也。中國繪畫書籍，論其量已不可謂少，語其實則有待於後人之努力。大別之可分爲（一）畫史類，（二）畫論類，（三）畫譜類，（四）畫跋類，（五）畫鑒類，（六）叢輯類，（七）雜記類，（八）僞託類等八類，每類之中又分若干子目，每一子目之中有一種者，有多種者，又有一種書涉及各方面性質不易確定者，有書與畫合編者，有散見於叢書類書之中而原書已佚者，有稿本未及刊印而已銷燬者，有雖經刊印而流傳絕少者。其種類之繁多，自表面觀之，頗足引以自豪，惟求其合於科學之組織，具豐富之內容，具正確之見地，足爲斯道之代表者，則爲數不多。編中國繪畫史者亦當將所有繪畫書籍，加以具體之整理，考其時代之前後，品其價值之優劣，核其著述之眞僞；含義深奧者疏解之，詞藻支蔓者删削之，理論之空疏剌謬者辨正之，板本字句之譌舛者校讎之；能使讀者得循階而升，不致再徬徨於歧途，始爲得之。

（六）插圖　中國繪畫史苟能使上述數端，兼蓄並收，俱臻完備卽可謂盡畫史之能事已乎？未也！因以上五種其範圍僅限於文字紀錄，文字紀錄以外之物固未嘗及之，繪畫史之目的終不能達也。故欲研究繪畫史，雖不能不研究文字紀錄，然不如研究繪畫之本身爲直接而明瞭也。例如古大家之作品，雖千言萬語，終不免模糊影響，如取古大家之作品觀之，則不煩言而解矣。故繪畫史尤須有豐富之插圖以與文字相對照。並須辨別插圖之眞僞，務求其精確明悉，每一時代之每一代表作家，均應選輯其代表作品，若無關重要或只知臨摹，毫無創作之精神者，則不妨從略。畫史具此六者，雖不致毫無遺憾，亦差堪自慰矣。

第二節　中國繪畫史之分類

中國繪畫史所包含之內容，既如上述，至於已出版之中國繪畫史，雖已有多種，然若嚴格加以分類，則重複者甚多，缺乏者亦不少，其補充固尙有待於吾人之努力。卽有者亦未必爲有價値有系統之著作，亦猶待吾人之整理。玆按照國畫之性質，列國畫史之分類於下：

（甲）通史　通史者，上下千古，包羅萬有，爲中國繪畫史全般之敍述者也。通史又可分爲全史與略史兩種。全史繁重詳贍，供專門家之參考；略史則提綱挈領，備初學之研習。此種在以前最不發達，直至近代，始漸萌芽，但合於理想之巨著尙未完成。如鄭昶之中國畫學全史，拙著之中國繪畫史其嚆矢歟！

（乙）專史　通史以外，記述一部分之史，均可名爲專史，種類甚多，約舉如下：

一、時代史　時代史專以時代爲綱領，其中又分：

子　斷代史　專以一時代或一朝代爲主，如上古繪畫史，中古繪畫史，近代繪畫史，兩漢繪畫史，唐宋繪畫史，民國繪畫史等。此種畫史自唐張彥遠歷代名畫記發端後，繼之者有宋郭若虛之圖畫見聞志，宋鄧椿之畫繼。元夏文彥之圖畫寶鑑，明韓昂之圖畫寶鑑續編，清姜紹書之無聲詩史，清徐沁之明畫錄，清張庚之國朝畫徵錄，清馮金伯之國朝畫識墨香居畫識，清蔣寶齡之墨林今話，清張鳴珂之寒松閣談藝瑣錄，時代均相銜接，惟體例不一，優劣駁雜，不合於史書體例者尙多耳。

丑　編年史　將事蹟依年分編，如畫政之設施，畫蹟之得失，畫家之生卒，畫派之聚散，畫籍之刊印，均按照年代，一一排列，使觀者一目瞭然，極便省覽。惟此種著作極爲困難，時代方面，多無從決定。卽以畫家生卒論之，西洋美術史均十分注意，每列一人卽將生卒之西曆紀元附於名後，極便考核。中國史家對於生卒，每多忽略，尤以畫史爲甚。不云唐末，卽曰宋初，不云大壽，卽曰至老不衰。其人究生於何時？卒於何時？壽至若干？撲朔迷離，無以明也。至於作品上之紀年，亦至不一律，年號紛繁，旣不易記憶，而又多喜用干支以爲高古，不知此干支者六十年一周，更易滋誤會。歷代編年畫史之著作僅有一種。卞永譽旣撰式古堂書畫彙考復撰式古堂朱墨書畫紀係用編年及年譜方法，列舉書畫家六千七百餘人，表後並附

行實，惜未刊行，原稿藏北平圖書館已有闕佚，二十六年平津相繼淪陷，不知此碩果僅存之著作，尚在天壤間否？

寅　年表　年表較編年史更爲明白簡略，其著作之難，亦不下於編年史，以前亦無著者，近中傅抱石著中國美術年表，爲此道椎輪。

二、畫科史　此種依畫科分別著史，例如：

子　山水畫史　述歷代山水之源流，並羅其各時代之大家，詳陳其方法，對於畫法之變遷，派別之分合，均作詳盡之敍述。此種著作尚闕。

丑　人物畫史　人物在唐，宋以前本占畫壇主盟之地位，及山水畫興，始日就衰微。人物畫史，須能指陳其盛衰嬗變之所以然。人物畫史之中包含：

(1)人物畫　(2)道釋畫亦可名曰仙佛畫　(3)風俗畫　(4)故事畫　(5)士女畫更有專畫美人者　(6)傳神畫亦可名曰寫眞或畫像。　(7)行樂圖　等部門，每一部門，亦均有作成專史之價值，可惜至今尚無人問津。

寅　花卉翎毛畫史　此中又可分爲花卉畫史，花鳥畫史，及走獸畫史。或合傳或分傳均可。亦可以按其派別分爲黃筌派畫史徐熙派畫史，或按其畫法分爲鈎勒派畫史，沒骨派畫史，水墨畫史，寫生派畫史等。著作尚闕。

卯　四君子畫史　梅蘭竹菊本爲花卉中之一部，以其適合於淸高瀟灑之中國國民性，故十

分發達，居畫壇重要之位置，四種合傳，或每種分傳，均有成史之價值。此中竹蘭菊三種尚無畫史之作，僅梅花有童翼駒之墨梅人名錄與徐榮之懷古田舍梅統，雖無大價值，亦慰情聊勝於無耳。

三、畫體史　除上述畫科以外，尚有特種畫體甚多，約計有：

子　原始畫史　考古學地質學所發現先史時代之原始繪畫，此種不但無著作，並且無發現。

丑　彝器畫史　三代鐘鼎彝器，花紋精緻，夏，禹之鑄鼎象物雖不可見，然商，周之器，出土甚多，列其花紋，品其精粗，考其變遷，則三代之實用繪畫尚燦然在目。國人對於彝器上之款識文字，已多注意，著作亦富，惟注意花紋圖案者尚無其人。其實三代之文字，亦有一大部分可作繪畫及圖案觀也。

寅　石刻畫史　兩漢石刻繪畫甚多，尤以孝堂山，武梁祠爲著名，亦當驗其石質，考其年代，研究其現存之地址與其所表現之畫材，不但爲繪畫史上確切不移之材料，於古代之風俗，思想，舟車，冠服，均足以資考證，惜乎作中國繪畫史者，尚未加以十分重視也。

卯　壁畫史　壁畫發源甚古，至隋，唐而大盛，惟兩漢以前多爲禮教作用，隋，唐之時多爲宗教作用，隋，唐以後多爲裝飾作用，元，明而後寂無聞焉。若一一考其源流畫法及盛衰變遷之迹，亦洋洋大觀，所惜者遺蹟無存，岱廟獻帝出巡圖雖號唐畫，實爲贋鼎，惟高昌壁畫與

敦煌石室遺書同時發現，尤屬眞蹟。而朝鮮樂浪郡所發現之漢代壁畫，當爲壁畫存於今之最古者矣。鄭昶氏嘗有著壁畫史之志，今爲業務所羈，恐不暇及此矣。

辰　雕板畫史　木刻雕板之畫如書籍中之插圖，佛經中之佛像，萬壽盛典，耕織圖，芥子園畫傳，各種畫箋，有單色者，有套色者，雖不及眞續，但其雕刻精緻，印刷優良者，亦僅下眞蹟一等。若以書法相比。鐘鼎之花紋等於鐘鼎之款識，兩漢石刻畫等於漢碑，壁畫等於魏碑，雕板畫等於閣帖，固自有其可傳之價值，且木板印刷之優者，與眞蹟不爽毫釐，較珂羅版爲佳。惟近代研究者日稀，反讓東瀛之青出於藍爲可嘆耳。

四、畫家史　以畫家爲本位而作成之史，佔畫史中主要之地位，畫乃畫家之功，無畫家即無畫，亦無畫史，故歷代對於此種畫史極加重視，著作豐富，不乏佳品。約而計之，種類亦繁：

子　以時代分者　此種雖以畫家爲主，但仍受時代之限制，如前述之通史及斷代史均屬此類。

丑　以地方分者　以畫家之籍貫爲範圍將某一地方之畫家彙爲一編，如魚翼之海虞畫苑略，鄧松年之廣山畫志補編，陶元藻之越畫見聞，汪鋆之揚州畫苑錄，亦有不以籍貫爲限而以曾居其地爲限者，如楊逸之海上墨林。此種畫史近於地方志，凡畫道隆盛，人才輩出之地，均可搜輯成書，有待於後人之努力者尚多。

寅 以性別分者 以畫家之男女性爲標準，畫家男多於女，故普通畫史均以男畫家爲主，女畫家另列一門附於其後，其專載女畫家者則有湯漱玉之玉台畫史，湯氏爲女子，以女子而著女子之史，頗爲允當，畫史中爲女子所作者，恐亦僅此一種。書中分宮掖，名媛，姬侍，名妓四門，雖未賅備，頗有可觀。

卯 以種族分者 以一種族之畫家爲單位，如李放之八旗畫錄即專記淸朝八旗人之畫家也。

辰 以地位分者 按照畫家所處之地位分類，例如歷代帝王，歷代后妃，歷代外藩，歷代畫院以及方外之道士和尙均可分別輯成一史。其中已成者有厲鶚之南宋院畫錄，胡敬之國朝院畫錄，釋儒蓮之畫禪。

巳 以徵見分者 以著者所識之範圍爲限，或爲著者之友，或著者曾見其作品，不見者不識者均不錄。其已刊行者如周亮工之讀畫錄，黃鉞之畫友錄，潘曾瑩之墨綠小錄，皆以畫友爲限；李玉棻之甌鉢羅室書畫過目考，則以所見作品爲限。

午 以人數分者 以人數之多少爲限者。人數多者可分爲合傳與彙傳兩種。合傳中或一家合傳，或父子合傳，或師生合傳，或一派合傳，或畫友合傳。彙傳則集歷代多數之畫家，或按時代，或按姓氏，彙列一編以便檢査。如彭蘊燦之歷代畫史彙傳，馮津之歷代畫史姓氏便覽，魯駿之宋元以來畫人姓氏便覽，沈辰之畫畫錄，均依姓氏韻目分編，以彭著爲最有價値。神

州國光社之中國畫家人名大辭典（此書本爲俞劍華創編黃賓虹增補交孫濌公增訂許爲三人合編，及至出版，孫氏竟攘爲己有，將俞黃二人之序删去，不圖郭象之技重見今日。）則以姓氏之筆劃多少分編，尤便檢閱。人數少者卽以一人爲一傳，亦可分爲詳傳，家傳，評傳等類，例如歷代之偉大畫家如李思訓、王維、吳道子、韓幹、米芾、趙孟頫以及元之黃、王、倪、吳，明之文，沈，唐、仇，淸之四王，吳、惲均有獨作一傳之價値。又有年譜亦爲獨傳之一種，惟畫家事蹟每苦不甚多，而紀載又極恍惚，欲作年譜幾不可能。愚嘗按照題畫上之年月製成石濤年譜一種，雖費經營而簡略殊甚，不足以言著作也。

五、畫派史　以歷代繪畫上之派別爲標準，其中亦有通史與專史之分：

子　畫派通史　將歷代所有之畫派彙爲一史，以明其源流分化盛衰之迹，尙無成書。

丑　畫派專史　以每一派分別傳述者，例如南宗畫史，北宗畫史，浙派畫史，吳派畫史，虞山派畫史，婁東派畫史……等，亦尙無作者。

六、畫法史　歷述各種畫法之起源，盛行，衰頽以至消滅，各種畫法合爲一史，或分爲數史均可，例如：

子　寫生畫法史　中國畫在宋、元以前，十之八均用寫生方法，元、明以後乃日就衰微，以致中國畫亦趨落寞，欲求中國畫之復興，非重行提倡寫生不可。故此種畫史頗爲重要，愚雖欲染指，然尙無此勇氣。

丑　臨摹畫法史　寫生既衰，臨摹斯盛，中國畫雖受臨摹之病，以致千篇一律，進步甚少，實乃畫家偷懶，誤用臨摹所致。不知臨摹乃習畫方法之一種。而非習畫方法之全般，更非習畫之目的。且歷代畫家對於臨摹頗多不同之見解，均應條分縷析，加以系統之敍述，庶使後之學者，不再誤入迷津。

寅　傳神畫法　中國寫像之法不曰人體，不曰肖像，而曰傳神，以其所重不在形貌而在精神，故其法與西畫不同。自曾鯨而後始參用西法，至郎世寧又中西兼用，形貌日重，精神日漓，迨照像一出，寫像之法，更少過問，世人以擦炭畫寫像片，則更淪於工匠，而傳神一道幾於澌滅殆盡矣。關於傳神畫法之書尚有數種，史則尚闕。

卯　指頭畫法史　魯班，秦工人，張衡均能以足指作畫，張璪則以手摸絹素，故指畫之發源確甚早，直至清之高其佩始專以指畫鳴於世，翕然從風，學者甚多。如能將歷代之用手作畫者彙刊一册，或將指畫方法考其淵源變化，均可成史。

七、畫理史　將國畫中之畫理，畫論，畫法，畫訣，畫說，加以整理可成史兩種：

子　畫理全史　將歷代所有之畫理，按其時代發生之早晚，彙刊一編，抉其精華，去其繁蕪；矜其創獲，斥其抄襲。此事頗難，搜羅不備，難免掛漏；抉擇不慎，難免買櫝還珠；眼光不高，學力不深，均不足以語此。愚嘗有志於是，顧遲遲未敢自信。

丑　畫理分史　將畫理，畫論，畫訣，畫法等分別為史，較全史雖似稍易，但中國畫理其

秩然有序，界限分明者甚少。極難加以科學之分析，其區別去取之間，固亦煞費周章，且無前人遺規可資憑藉，故至今尙無人嘗試。

八、鑒藏史　前人關於鑒藏之著作甚多，然鑒藏史則尙付闕如，此中可分爲歷代鑒藏，政府鑒藏，私人鑒藏三種，合爲一史，分爲三史，均無不可。

九、外交史　中國畫與外國畫發生關係，記載所傳，雖秦時已有騫霄國之烈裔，但並非信史，其正式之溝通爲印度佛教畫之輸入，中國畫中道釋一科純受佛畫之影響，獨霸中國之畫壇者約一千年之久，此外則大小尉遲之畫法亦有不少影響，直至明末天主教東來，西洋油畫亦隨而輸入，至淸則有郎世寧，艾啓蒙等西洋畫家入仕中朝，中西繪畫曾起一度之混交。及至近代海禁大開，西畫在中國亦日盛。此中國畫所受外來之勢力也。同時中國畫亦頗伸展其勢力於外國，其最著者爲日本，日本畫十分之八九均學自中國，其十分之一二乃其島國空疏單薄之本來面目。中國近年來亦頗赴西洋展覽近代作品，極受西人熱烈之歡迎。故中國畫之外交史可分四項：(1)向內，敍述外國畫輸入中國，(2)向外，敍述中國畫輸出外國，(3)外籍畫家，敍述外國畫家之在中國者，(4)籍外畫家，敍述中國畫家之在外國者。此等畫史僅略附見於近人所著之通史中，尙無專史也。

十、詩史　中國畫與詩有密切之關係。所謂詩中有畫，畫中有詩，大有離詩不能成畫之概。若著中國畫詩史，可包含(1)題畫詩，(2)論畫詩，(3)畫家詩，(4)畫史詩等四種。

十一、器物史　中國畫時代既久，變遷甚多，所用之器物，自亦隨時代而逐漸蛻化，例如筆，墨，紙，絹，顏料，歷代均各不同，如能將其起源，製作方法，製作人物，變革原因，一一加以詳考而爲系統之歷史敍述，裨益畫道，當非淺鮮。完備之史，尙未之見，所有者不過史料而已。其中作全體之敍述者，如追朔之繪事瑣言，唐秉鈞之文房四考圖說，屠隆之文房器具箋。其每一種單獨敍述者，如筆則有梁同書之筆史；墨則有宋犖之漫堂墨品，張仁熙之雪堂墨品，麻三衡之墨志，方于魯之墨譜，陶氏輯印之涉園墨萃，萬壽祺之墨表與論墨，沈繼孫之墨法集要，何薳之墨記，陸友之墨史；硯則有米芾之硯史，朱彝尊之說硯，曹溶之硯錄，施閏章之硯林拾遺，計楠之石隱硯談：其專論端硯者；有李兆洛之端溪硯坑記，高兆之端溪硯石考；唐積之歙州硯譜，計楠之端溪硯坑考；紙則有米芾之評紙帖，費著之蜀箋譜。

十二、裝璜史　歷代裝璜之變遷亦甚多，尤以內府之裝璜爲精妙富麗，牙籤玉軸，俱有格式，惜歷代所傳之記載甚少，不足以爲作史之參考，僅有南宋遺民周密所謨之思陵書畫記，專記高宗時裝璜書畫之格式，材料，與印識，標題，可以想見古代裝池藝術之精妙。此外尙有周嘉胄之裝璜志與周二學之賞延素心錄，亦足供參考。

第三節　編著中國繪畫史之注意

中國繪畫史之種類，既已如前節所述，在數十種之中，已有成書者不及十之一，即有者亦

未必即爲佳著，尙有待於吾人之整理改進者甚多，然則今日中國繪畫史界，宛如土地肥沃，川原秀美之平原，苟吾人勤加墾殖，善於經營，不難種植暢茂收獲豐富者矣。惟中國繪畫史有許多史料，許多思想，許多傳說，不可輕信，必須加以審愼之處理，切不可一視同仁，均加收錄，以致眞僞雜出，良莠不分。茲將編中國繪畫史所應注意之點，列舉於下，以備著作家之參考，一愚之得，或有當焉。

（甲）中國繪畫所受之侵略　繪畫本爲獨立之學科，「爲繪畫而繪畫」，不含其他目的，不雜其他作用，而能自由發展者也。但試一考世界之繪畫史，其能獨立自由發展者蓋寡，繪畫之大部分率皆被他種目的所侵凌，爲他種勢力所壓迫，畫家不得不捨其本來之志願以服從統治者之命令，繪畫遂不得不作畸形之狀態。甚且喧賓奪主，以繪畫爲手段，以繪畫爲奴隸；一不如意則橫加摧殘，於是繪畫乃無獨立自由之可言。例如西洋畫在埃及時代全供死人墳墓之裝飾，在希臘則全供市民之享樂，在中古時代則受宗教之支配，其時畫家除聖母聖嬰外無可畫之人物，一切畫法均須受寺院僧侶之命令，畫家毫無自由製作之餘地。文藝復興時代表面雖似較爲自由，然宗教與政治之勢力，對於畫家仍有極大之壓迫，邁開蘭啓羅（Michelangelo 1475—1564 本爲雕刻家，敎皇竟強迫之作西斯丁 Sistian 敎堂之天花板畫。其後宗教之勢力漸衰，政治之勢力漸盛，遂有宮庭畫家之設，畫家日以供宮庭之驅使，作宮庭之肖像。古典派之達維德 David 1748—1825 則又專描拿破崙之榮耀，以博專制帝王之歡心。印象派乃爲科學所征

服，日以探討不可捉摸之日光爲務。立體派迷於形體之表現，未來派感於動力之研求。故西洋畫始終殊少獨立之發展，至於中國畫又何獨不然。

(一)禮教之利用　古代所謂聖人也者(古代統治者均稱聖人，如三皇，五帝，堯，舜……等莫非聖人)以統治許多未開化或半開化之民族爲不易，遂設種種方法以威嚇利誘，必使之就範入穀而後已。是繪畫之爲人所喜愛也，遂利用之以爲施政教化之具，繪畫乃成禮教之副產物。所謂「成人倫，助教化，」謂繪畫有此能力有此價值則可，謂爲繪畫之目的則大不可矣。

(二)政治之壓迫　專制帝王每喜提倡藝術，附庸風雅，但又每喜以一己之好惡爲評畫之標準。例如宋朝畫院極爲隆盛，但以在上者喜豔麗工整之作，故畫院畫家不得不循規蹈矩，力求精工，以博帝王之歡心。明太祖御下嚴刻，畫家每得奇禍，趙原、周位、盛著均不得其死，其他畫家咸憬然自警，務爲規矩以迎合上意。故歷代繪畫因受政治之壓迫而不能遂其正常之發展者多矣。

(三)宗教之掠奪　自佛教輸入中國以後，不但在宗教上，思想上，社會上使中國均起極大之變化，而且中國繪畫亦全爲佛教繪畫所掠奪，失去自由，至數百年之久，直與西洋中古時代之基督教相似。自曹不興以至吳道子所有大畫家幾全爲佛畫家，其勢力之盛，無可倫比。中國畫雖包羅萬象無所不可，宗教家借之爲傳道之具原無不可。但若竊據正位，囊括一切，除佛像經變外無畫，豈非一大怪事哉！

(四)文學之侵潤　中國繪畫自宋朝起漸脫宗教之束縛，但一方面又漸受文學之牢籠。以其時文人學士，率皆遊心翰墨，寄情山水，而又非專門名家，並未受繪畫上基本技能嚴格之訓練。不過心中有此一段意思，藉筆墨以爲據寫之具，所寫之究爲何物，所寫之物似與不似，並未加以重視。唯以其人品高尙，文學豐富，詩意優長，書法超逸，故所作雖不精工，亦自有一種秀逸高雅之氣，撲人眉宇，所謂逸品，所謂文人畫，所謂士氣，所謂書卷氣，所謂無縱橫習氣，俱屬此類。其初評畫者以神品妙品能品爲正格，以逸品爲變格，其後竟以逸品高出一切，反居三品之上。文人學士本喜標榜鼓吹，妄立門戶，是己非人；於是發爲言論，著爲文字，對於文人畫盡力推崇，對於作家畫大肆抨擊。勢力漸盛，風氣漸移，於是中國畫乃一變而爲文學化矣。夫繪畫之中，參以文學之趣味，使之丰神瀟灑，氣味淸高，在世界繪畫中，有翹然不同於人之特質，固不得不拜文人之賜；然不得謂除文人畫外，一切作家正規之繪畫，均不應存在也。況乎風氣所中，雖非文人，亦自命風雅，初學執筆，便講氣韻；塗鴉未成，反譽高逸。空疏乖謬，輾轉相襲，畫道之壞，乃不可收拾。故編中國繪畫史者，對於文人畫應加以明瞭之認識。必確爲文人始可以作文人畫，若非文人，妄思濫竽，則萬不可假借。文人畫爲中國繪畫之一種則可，爲中國繪畫之全體則不可。文學爲繪畫之輔助則可，繪畫爲文學所征服則不可。

(五)西畫之輸入　西洋畫在明末輸入中國後，受其影響者爲曾鯨之傳神，及淸西洋畫士郎

世寧等糅合中西，亦曾極一時之盛，但以清帝認爲不合古法，士大夫以爲不入鑒賞，習畫者僱其繁複精微，西洋人又以爲棄法求榮，於是此曾一度結合之折衷畫法，乃不得不宣告仳離。近代海通以來，西洋畫之輸入日多，國人之習西畫者日衆；中國畫又方在委靡衰頹之時代，西洋畫大有取而代之之雄心。其間亦有不少投機者流，竊取西畫皮毛，以改良國畫自任，但以中西雜糅，中西繪畫之精神並未瞭解，中西繪畫之優點俱行失去，頗爲有識之士所斥，故漸歸澌滅，今已不聞其搖旗吶喊之聲矣。夫中西畫之混合，亦猶中西人物之結婚，非不可能也。中西結婚後所生之混血兒每多優秀，又焉知中西繪畫混合後，不產生優秀之世界繪畫乎？故吾輩今日之任務，要在努力介紹中西繪畫使之發生友誼，發生愛情，以作結婚之預備而已。若中西繪畫尚未謀面而遽望其生子，見彈而思鴞炙，毋亦太爲早計乎？

（六）日畫之混珠　日本初學中國馬遠、夏珪之水墨蒼勁一派，以水墨之渲染，筆法之勁利見長，頗與浙派相似。後始知有南宗畫，又竭力模擬，日本之所謂南畫，即中國之南宗畫也。

按中國南北宗之說本係借禪宗之南北宗爲喻，並非畫之果分南北也。日本人不稱南宗畫，而直稱爲南畫已屬可笑，今竟將中國畫統稱南畫，北宗畫亦在其內，（如近日出版之南畫大成），更爲可嘆。

僅能襲取中國畫之皮毛，柔弱單薄，無復韻味。西畫輸入日本後，一部分人乃混合中西畫法有所謂折衷派者，色彩豔麗，形狀逼眞，頗足以炫俗目，而筆墨之道，蕩然無存。中國乃有三數畫家不知日畫爲中畫之支流，負笈東瀛，研習日畫，回國以後，竟目無國畫，而以新中國畫自命。苟示以中國古畫，則反顧卻

走，斥爲毫無價値，已屬數典忘祖；並高唱國畫革命，冀以日本畫代中國畫，豈非認賊作父？日本畫非不貌似中國畫也，但其島國小巧單薄之氣過重，純厚古雅之趣毫無。日本畫如妓女非不美麗窈窕，但無端莊靜淑之丰度，雖極力倣作，終不似大家閨秀。其下者甚且濃妝豔抹，招搖過市，俗態可掬，無知之徒乃驚爲天人，爲之神魂顛倒，不亦可笑而可憐乎？故編近代中國繪畫史者，對於此以日本畫爲中國畫而高唱國畫革命者，須嚴爲辨正，勿任魚目混珠，遺害無窮也。

(乙)中國繪畫史應破除之傳統思想　中國畫以歷時旣久，所經之滄桑變遷，不可枚擧，其間固有許多優良之特性，歷刼不變，世守勿替，保存直至今日；但亦不少優良之特性，隨時代之背景，旋起旋滅，如曇花一現，倏歸烏有；更有許多不良之原素，潛生滋長，中人甚深，甚且成爲風氣，使健全之特性受其威脅，或竟被其侵蝕，使優良之特性日漸消滅。今日而欲求中國畫之健全發達，非先將此種種不良之原素剷除不可。不良之原素甚多，而尤以思想方面者爲害尤烈。約而計之，得下列諸端：

(一)崇古過甚　崇古之思想，雖世界各國無不俱有，然崇古之最甚者當莫中國若。吾在本書第一章中固嘗論崇古之非惡德，而今何乃認爲不良之原素，勿亦自相矛盾乎？吾以爲崇拜古人絕非惡德，其利有如吾第一節所言者，然若崇之過甚則其弊滋大。參茸雖爲養人之上品，然若服之過多，必將致疾，思想亦然，吾中華民族所以能綿延至今不失其民族之特性者，崇古

思想，與有力焉；然吾中華民族，富於保守，缺乏進化，致成今日萎靡不振，奄奄待斃之狀態者，亦崇古思想階之厲也。在繪畫之中，崇古過甚之思想，尤爲顯著。例如唐、宋之人則崇拜漢、魏、六朝，元、明之人又崇拜唐宋。及至清朝則自明以上俱在崇拜之列。今日則雖清末無足輕重之畫家，以其人已死，其畫遂因而增價。甚至一人之作品，生時無人過問，死後聲價頓高。凡此種種俱係崇古思想過甚之所致，不分是非，以古爲是；不別優劣，以古爲優。對於古人之一言一動，一點一畫，俱奉爲金科玉律，不敢改革，不敢駁辯，甚至不敢懷疑。吾人之一生只須服膺古訓，保守古法，已足以名世而傲俗，苟其言論方法，稍異於古，則社會人士，賞鑒名流，必將羣起而攻，務使之偃旗息鼓，故步自封而後已，尚有何進步之可言哉？

(二)貶今過甚　貶今爲崇古之反面，崇古愈甚則貶今亦愈甚，二者之消長，適成正比例。唐、宋之畫，吾人所認爲中國畫最高之標準也，閻立本、李思訓、吳道子、王維、董源、范寬、荊浩、米芾等儼然中國畫界之神聖，今日而苟有人斥唐、宋之畫爲不足觀，卑閻、李諸人爲不足重，則人將目之爲狂，但唐、宋之人論及唐、宋之畫家並不若此其重視。此種崇古貶今之成見，在收藏家鑒賞家表現尤爲充分。收藏家均不肯購買近人作品，所收之品愈古愈佳，雖黑暗破敗，不可閱視，不顧也；雖複製贗鼎，去真甚遠，不問也，苟以今人作品示之，其卑夷不屑一顧之神情，如伯夷之見惡衣冠，大有若將浼焉之概。流風所被，遂使畫家毫無自信之能

力，更無創作之勇氣，只規規焉以求合於古人之面貌偶，得賞鑒家之青睞，曰頗似古代之某某人，頗近古代之某某派，則受寵若驚，懽欣欲狂矣。歷代論畫之書多矣，率皆崇古貶今，其中亦不乏斟酌平情之論，惟極少見耳。宋郭若虛論古今優劣，獨能以優劣爲標準，不以古今爲標準，可謂目光如炬，眼高於頂。其言曰：「近代方古多不及而過亦有之。若論佛道人物，士女牛馬，則近不及古；若論山水林石，花竹禽魚，則古不及今。……是以推今考古，事絕理窮，觀者必辨金鍮，無焚玉石」。此種必辨金鍮，無焚玉石之精神，始爲鑒賞批評之眞精神，惜乎後人之不善利用也。其後崇拜古人之餘，對於今人亦致其十分崇拜者，間或有之。如王鑑、王時敏、惲壽平等之推崇王翬，其詞意之間，未免有虛誇矯飾之處，然以二王之地位能降尊抑貴，以推挽此後生布衣，以壽平之高才而能平心靜氣，甘願讓其山水獨步，至習花卉以避之。此種風氣，不特在道德上極可重視，卽在畫界，亦受益無窮，石谷之終能成爲大畫家，固在其自己之才力，然若不遇王、惲等人，則其成就絕不能若是其偉大，可斷言也。故貶今之弊，足以遏抑畫家之志氣，阻礙畫壇之進步，其弊有不可勝言者，歷代不知有幾何天才，犧牲於此種思想之中，可不傷哉！

(三)重視臨摹　重視臨摹乃崇古思想必然之結果，以鑒藏家之崇拜古畫也，對於似古畫之今畫亦稍稍假以顏色，畫家又以創作難而臨摹易，且能得鑒藏家之惠顧也，遂競以摹寫古畫爲職志。此種風氣自元初趙孟頫竭力提倡以後，學者翕然宗之，至明、淸而大盛。初則千篇一

律，陳陳相因；繼則每下愈況，貌合神離；終則空疏薄弱，奄奄無生氣，畫道之壞，乃至不可收拾。例如黃公望之畫，本少變化，乃自董其昌加以鼓吹後，清代王鑑、王時敏又奉爲神聖，王原祁則終身以之，筆筆一峯，幅幅大癡，其筆墨布置之毫無變化，宛如雕版，與黃公望相去，已不知幾何里。其徒又臨摹原祁之畫，去公望愈遠，呆板愈甚，其徒之徒又臨摹其徒之畫而又加甚焉，清代中業，婁東之畫遍天下，中國畫之退化乃達於極點矣。故拙著中國繪畫史商務出版文化史叢書本。對於明、清兩代繪畫中之臨摹畫家特爲分類彙列，其人數之衆多，幾佔百分之九十九，對於此等臨摹畫家所給與畫壇之惡劣影響，亦盡量闡發，庶幾後之學者，鑒往知來，有所警惕，不致再蹈覆轍也。

（四）蔑視創作　畫界之輕視創作，乃貶今過甚當然之結果。古人之作品，古人之方法，無一不美，無一不善。今人之作品，今人之方法，苟爲沿襲古人，無論其如何拙劣，觀者亦必曲加原諒，以爲畫雖不佳，終未失古法也。苟爲古法所無，而出於自己之創作，則無論其畫之有無價值，必不能見賞於鑒藏家，而同道之人亦將側目而視，掩口而笑，非斥爲無知妄作，即目爲野狐外道；因之非有特立獨行，孤標自賞，百世不惑，毀譽不動之高人逸士，必不能抉破籓籬，毅然創作。一般庸碌之士，只有隨俗浮沉，仰人鼻息，姑舍創作而就臨摹，既省力氣，名利又可兩全，又何樂而不爲哉！夫有創作然後有進步，藝術品之所以不同於工藝品，製造品，印刷品者，即在每種作品之中均含有與衆不同之特性，無論精神形式，均與其他作品有

異，而始有存在之價值。例如三代出土鼎彝，其所以有藝術之價值者，卽在於每具之形狀花紋及文字均屬不同，毛公鼎，散氏盤之所以爲人間瑰寶，卽在於與其他鼎盤有顯著不同之特點，若今日再有毛公鼎散氏盤出土，其花紋形式文字，均不爽毫釐，人必以贋鼎目之，不但毫無價值，而人且笑其作僞之拙矣。古畫亦然，同時有兩幅一式之作品，必啓人之懷疑，非一眞一僞，卽爲兩幅俱僞，因作畫者爲人而非機器，必不能作同式之畫，既乏趣味，又貶價值，誰肯爲之—惟有以假畫欺世牟利者，始照式臨仿，一點不敢多，一筆不敢少，此畫中之機械、畫道之蟊賊也，豈可以爲訓乎？然世竟有以臨畫逼肖而能亂眞自豪者，可謂恬不知恥矣。中國繪畫爲重臨輕創之風所崇，日趨銷沉，毫無生氣者，已五百餘年矣，若再不廓清掃除求更新之道，則中國畫將終無法挽救矣。此種嚴重之問題，以積習所沿，向爲人所忽視，余故不惜大聲急呼，以圖挽狂瀾於萬一也。

以上四者，其惟一重大之病源，厥爲崇古，因崇古遂不得不貶今，因崇古遂不得不重臨而輕創，夫崇古非罪惡也，其結果不僅使繪畫日趨退化，使一切學術文化，無不同受影響，以致釀成積弱之勢，而日爲強敵所侵侮，又豈最初提倡崇古思想者所及料哉！

(丙)中國繪畫史上不可輕信之褒貶　歷代記載關於畫家之褒貶，絕不可盡信，其中溢美溢惡之言，不勝枚舉。好之欲其生，惡之欲其死，自古已然，於今爲烈。若讀史者一昧盲從記載之言辭，而不敢懷疑，必致受欺，而無從判其是非。所謂盡信書則不如無書，後之著史與

讀史者，對於歷代大畫家之傳說絕不可遽信，其可信之程度，或爲十之七八，或爲十之三四，或竟絕不可信，不可不用公平之眼光，加以正確之判斷也。約而論之，可分三端：

（一）神話　中國繪畫史中神話甚多，此種神話之發源，仍不外崇拜古人之結果。自凡古必佳之概念，進而爲愈古愈佳之幻想，人之極則爲神，物之極則成精。後之人崇拜古代大畫家而又無從見古代大畫家之作品，於是憑個人之思想以造作各種奇奇怪怪之神話，以慰其崇拜古人之渴想，輾轉傳說，刊諸簡册，遂似上古果有此神妙不測之畫家，一般人且認爲信史，以訛傳訛，以致中國歷史成爲半神話式之歷史。吾人今日對於此種神話，絕不可輕信，著史之時，必須將神話分別註明，勿再任其淆惑聽聞。歷史上著名之神話，例如周王客之畫莢，魯班之以足指畫忖留，烈裔之噴地成畫，曹不興畫龍之致雨，顧愷之畫佛之放光，韓幹畫馬之就醫，李思訓畫江之夜聞水聲。世上不惟無此畫法，亦且無此事理，將所有之神話另編爲中國繪畫史中之神話，以資談助則可，如再以之入正式之畫史則不可。

（二）諛詞　中國向無眞正嚴格之客觀批評，所有批評多係隨主觀之好惡，而又每過甚其詞。對於所崇拜之人，竭力揄揚，非空前絕後，卽神妙不測。語其所畫之精則細如豪芒，語其所畫之粗則揮灑淋漓，臨古者則直逼宋、元，創作者則前無古人。例如六朝三大家爲顧愷之、張僧繇與陸探微。三人之畫除顧愷之女史箴圖幸能留存於世。爲今人所及見外，張、陸之畫，遺蹟早已無存。其優劣如何，吾人已無從揣測。然試檢閱古代評畫之書。對於三人之批評，大

相懸殊，略舉數則於下：

南齊謝赫古畫品錄

第一品第一人

陸探微　窮理盡性，事絕言象，包前孕後，古今獨立，非復激揚所能稱贊，但價重之極，於上上品之外，無他寄言，故屈標第一等。

第三品第二人

顧愷之　格體精微，筆無妄下，但迹不迨意，聲過其實。

陳姚最續畫品

至如長康之美，擅高往策，矯然獨步，始終無雙，有若神明，非庸識之所能效，如負日月，豈末學之所能窺？荀、衛、曹、張方之蔑矣，分庭抗禮，未見其人。謝、陸聲過於實，良可於邑，列於下品，尤所未安。斯乃情有抑揚，畫無善惡。

張僧繇　右善圖塔廟，超越羣工。朝衣野服，今古不失；奇形異貌，殊方夷夏，實參其妙。……然聖賢矖矚，小乏神氣。豈可求備於一人，雖云晚出，殆亞前品。

唐李嗣眞畫後品

陸探微　列上品中第一人

張僧繇　列上品下第二人

顧愷之 列中品上第五人

唐張彥遠歷代名畫記

自古論畫者，以顧生之蹟，天然絕倫，評者不敢一二。余見顧生評魏晉畫人，深自推挹衞協，即知衞不下於顧矣。只如狸骨之方，右軍嘆重，龍頭之畫，謝赫推高。名賢許可，豈肯容易？後之淺俗，安能察之？詳觀謝赫評量，最爲允愜，姚、李品藻，有所未安。李駁謝云：「衞不合在顧之上。」全是不知根本，良可於悒。

顧愷之之迹，堅勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。……陸探微精利潤媚，新奇妙絕，名高宋代，時無等倫。張僧繇點曳斫拂，依衞夫人筆陣圖，一點一畫，別是一巧。鈎戟利劍森森然。

夫謝赫、姚最、李嗣眞、張彥遠四人乃中國古代最早之繪畫批評家也，其見解之不同，評論之高下，相去若此。斯眞所謂「情有抑揚，畫無善惡」者乎？此亦一是非，彼亦一是非，繪畫之爲物，本不能如科學之客觀評定，故可以任情之抑揚，性之好惡，對於畫者固難得優劣之定評，而批評家彼此之間，亦攻詰甚烈，其褒貶之處，自難使人盡信矣。

(三)貶詞 批評既不免隨主觀之好惡以爲抑揚，故諛詞不可盡信，而貶詞亦未可盡信。例如李思訓、李昭道、趙伯駒、馬遠、夏圭、李唐、劉松年等之畫，本不下於王維、董源、巨然、李成、范寬、米芾及黃、王，倪、吳之元四家也。徒以董其昌妄唱南北分宗之說，倘南貶

北，學便於南之隨意塗抹，憚於北之規法嚴整，遂一鳴百吠，成爲風氣，後人一提王、董、李、范之名以爲神聖不可侵犯，一提李、趙、馬、夏之名，以爲外道邪派，卑不足道。淆亂是非，故入人罪，此種入主出奴之見，豈非大謬！不只厚誣古人，亦且貽誤後世，又如明朝浙派之畫亦不下於吳派，戴進、吳偉又豈劣於文徵明、沈、周？徒以戴、吳不善著書，與吳派之文人學士之喜用文字標榜者不同，後人不察，遂盲從吳派之議論，斥浙派爲不足觀矣。又以張路、蔣嵩輩之馳騁勁利，遂將浙派之優點一筆抹煞。夫畫而成派，必有流弊，文人畫末路之筆枯墨槁，毫無生氣，又豈文、沈輩所及料，若不分優劣，必以子孫之罪，罪及父祖，則因丹朱、商均之不肖，可以斥堯、舜爲惡人；以末流之弊，誣及創始者，則因教會之不善可以疑及耶穌之人格，因秀才之卑劣可以疑孔子爲非聖人矣。例如唐人之畫，在後世公認以爲高山難仰，而張彥遠歷代名畫記云：「今之畫人，筆墨混於塵埃，丹青和其泥滓，徒汙絹素，豈曰繪畫」！直斥爲不成繪畫，豈非過當？此種任情褒貶，不顧事實之批評，在中國繪畫史上，幾於觸目皆是，不勝枚舉，吾人固不能一一加以校正，然亦不可深信不疑，甘爲古人所欺也。

此外關於各種品畫書籍所列之上中下三品，神妙能逸四品，大家名家二家，正派邪派二派，均不免門戶之見，只可作爲參考，不能認爲定讞也。

第三章　畫理之研究

第一節　概說

畫理之書代有作者，其中至理名言，精詞妙義，可以信今傳後，爲畫道之標準，渡學者以津筏者，甚多。惟作者多不脫文人積習，每多好高務遠，故弄玄虛。高談氣韻，暢論化機。求理盡性，藝進於道。陰陽五行，不可捉摸。又有偏重文章，故飾詞藻，因文華之繽紛反使易解者變爲艱澀，以詞害意，務華忘實，致使學者目迷五色，無所適從。今當將歷代論畫理之書，統加整理，汰其糟粕，留其精華，審其發展之程序，評其價值之大小，加以系統之組織，使之整然有序，仿西洋美學之例，編成中國之美學，如此則可以顯示中國畫理全般之面目，循此而進，將來亦可得合理之發展。惟茲事體大，非區區本書所能容納，亦非短時間所可蕆事，自當另爲專著，以饗有志此道者。

今畫理全般之研究，既須俟之異日，目下本章之研究將何從措手耶？余紹宋氏畫法要錄序例三十一有言：

「凡學問必有辨難，獨論畫則未有痛駁前人之說，或持論與前人甚相反者。偶有異

同，亦屬無關宏旨，此固學人涵養之深，亦即畫學不振之一因也。今凡對前人所論持異說者必來之，或逕注原論之下，以資討究。至其是非得失則有待於讀者之自審，絕不欲有所軒輊也」。

古人論畫之書，其敷衍成文，妄標神妙。而空疏支離，不特對於畫學無深切之認識，正確之學養，甚且囿於成見，鼓簧謬說，自誤誤人，流毒無窮者，亦正不少。國人崇拜古人，出於天性，不論是非，不辨優劣，以爲凡出於古人之口者，均須服膺無失，聽命唯謹。即心知其誤，亦以其爲古人而加以原恕，不敢直斥其非，坐使中國學術無切磋之益，而日即於萎靡不振。余紹宋氏爲近代研究畫理之權威，既知不辨難之弊，對於是非得失，爲何仍不欲有所軒輊，而有待於讀者之自審？豈亦積習難除，無此勇氣，抑矜慎過度，遂致拘束耶？愚愧無余氏之學養，初讀古人論畫之書，亦祇知盲從古人，不敢有所是非於其間。及涉獵稍多，並參以畫法上之實驗，更與海上畫壇名宿上下其議論，始不敢盡以古人之言爲信。孟子言：「盡信書則不如無書」，讀論畫之書，更當具此眼光以爲別擇，始能披沙揀金，學爲我用，不致盲從古人，甘受謬說之欺。今擷取古人論畫之言，略攄鄙見，雖不敢云，後來居上，必勝古人，而析疑辨難，不敢苟同，固學者應有之精神，其當否惟有俟他人之評判耳。至因此而有開罪古人之處，則非所遑計矣。

第二節　六法

「六法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類傳彩是也，五經營位置是也，六傳移換寫是也」。——南齊謝赫古畫品錄

自謝赫歸納歷代畫法定為六法後，學者翕然宗之，奉為圭臬，於是言畫法者，無不折衷於六法，千餘年來，莫之或變，可謂偉矣！即以今日目光論之，亦殊合於科學方法，條目理法，秩然有序。後人苟能擴而充之，雖組織為系統之畫學不難也。惜吾國學者多犯籠統之習，不肯作分析之研究；更多安於膚淺皮毛之見，不肯作精深之推求。徒記誦「氣韻生動，」「骨法用筆」一二名詞作口頭禪，究其實際，則茫然莫解。故六法之發明雖已歷一千四百餘年，而六法之精蘊，仍多未宣洩，豈非一大憾事哉？

六法之用途有二：一用於賞鑒家，二用於畫家。用於賞鑒家者，乃觀畫之標準；用於畫家者，乃學畫之階梯。鄒一桂不明六法有兩種用途，遂引謝肇淛之言，以為「六法未嘗道得畫中三昧，」未免有坐井觀天之失。今試申論兩種用途於下：

賞鑒家所用之六法，其次第自氣韻生動至傳移換寫，乃自上而下，秩序井然，毫不容紊。蓋人之觀畫也，必先見其氣韻之生動，或驚心動魄，或神閒意恬，均可一望而知，勿俟細求。因氣韻乃畫中全體精神之所表現，苟有氣韻，苟有氣韻而能生動，未有不先接觸觀者之眼簾者

也。故觀畫者最初所注意者，厥爲氣韻生動與否。如一幅畫初觀之而無生動之氣韻撲人眉宇間，則其畫必非佳作，棄而不顧可也。若一幅畫一展覿，一懸觀，即有令人欣悅鼓舞或高古靜穆之美感發生，則其畫必爲名作無疑。既領受其生動之氣韻矣，不可不進而察其骨法用筆。骨法者鉤勒也，用筆者筆法也，乃繪畫之骨幹也。骨法用筆既佳矣，是畫之精神骨幹方面均已完美，不可不進而研究其所畫之形狀，所謂應物象形，乃與實物相比較，有無謬誤。形狀既穩妥矣，不可不進而觀察其色彩，是否可以逼眞，則所謂隨類傳彩也。形色俱妙，是所畫之形體業已無憾，於是再商酌其章法之當否。左右之排列，前後之配置，大小之參差，明暗之陪襯，俱一一加以研究，則觀者對於一幅畫似已毫無餘義，而不知尚未也。此畫之爲創作，抑爲臨摹？爲眞蹟，抑爲贋本？則最末之傳移換寫也。賞鑒家必具此六種步驟，對於所觀之畫始能洞見肺腑，此乃純以科學實驗之態度以作鑒賞美術之應用，其法極爲完密。

至於第二種爲學畫所用者，其次序適相反，乃由下而上，由傳移換寫而至氣韻生動。所謂傳移換寫者，乃初學臨摹，入手法門也。臨摹既有根柢，必須自己創稿，故列經營位置爲第二。蓋臨摹古人，則位置早定，無俟經營。必其自作，始須量畫幅之大小，審景物之疏密，慘澹經營，審愼周詳，所謂九朽一罷者，即言位置經營之不易也。章法既已定妥，則胸有成竹，意在筆先，然後着手起草，按照景物之形狀，畫爲素描，即應物象形是也。素描既畢，則物形已得，於是再觀察景物之色彩，或黃或綠，或濃或淡，而次第着色，即隨類傳彩是也。畫

者對於色彩形狀，最初因不熟練，故必須拘謹自守，注全力於形色方面。迨後研究有素，不假思索，隨手所寫，均能妙合自然。則形色之能事已畢，不可不進而爲筆墨之研究。骨法者注意於墨骨之鉤勒，用筆者究心於筆法之變化。筆墨之運用既出神入化，形色之描寫又維妙維肖，而且章法穩妥，布置適當，融會古人成法，自出機杼，脫去窠臼，則氣韻自能生動，所謂誠於中形於外，不期然而然者也。故列氣韻生動於第六，乃畫家之最高目的，最妙之結晶也。後人不知氣韻係由學養苦練而來，下筆便講氣韻，豈非癡人說夢！求其故而不得，又以爲氣韻必在生知，非學可能，亦係畫地自限，自甘暴棄！自傳移換寫至氣韻生動，乃由初學畫以至成家之課程，不能躐等，不求急效，所謂下學而上達也。此法不但合於習畫之方法，即與教育原理衡之，亦無不合者。在千餘年前而即有此發明，國畫仍不能有長足之進步者，則後人之差也。

後代論畫多取精神而斥形似，浸假祇知寫意，不知寫生。遂使畫道陷於空疏迂僻之境而不能自拔。試觀六法之中，氣韻生動，骨法用筆，畫之精神也。應物象形，隨類傅彩，畫之形似也。形神並重，絕無偏枯之弊。後人狃於一孔之見，或自己不善寫形，便侈言傳神，不知形之不存，神將焉附乎？

傳移換寫四字，普通多解爲臨摹，其實此中大有研究，並非臨摹一法。竊意此四字，乃各爲一法。傳者師之所授，或爲口訣，或爲稿本，或爲筆法，須服膺勿失，學而時習，要在亦

步亦趨，作基本之練習，無自由活動之餘地，積久則自有進境。移者乃臨摹之第二步工夫，卽將古人稿本，依其長短大小，移入我之畫幅，所謂照式臨摹也；雖大體無變而細微部分已有不少更改。至於第三步之換則更進一層。稿本大者，我或換寫爲小，稿本長者，我或換寫爲短；或左右變換，或前後顚倒，或補其不足，或删其多餘，是則以古人爲材料而加以去取，將古人之面貌，換爲自己之精神者也。三法既備，臨摹之能事已畢，若不兼寫生，則離稿不能作畫。故必須繼之以寫。寫者先寫生，寫生既熟而後寫意，於是從事創作，而後始能進而研究經營位置以上五法。是傳移換寫乃僅爲初學而設，後人竟以臨摹爲終身作畫之目的，豈不謬哉！

「畫有六要：一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。……氣者心隨筆運，取象不惑。韻者隱迹立形，備遺不俗。思者删撥大要，凝想形物。景者制度時因，搜妙創眞。筆者雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動。墨者高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因筆」。——五代荆浩筆法記

六要之次第與六法之次第，雖不甚同，但其用途則同，亦可分爲鑒賞與學畫兩種。先觀氣韻，次審思想，次研景物，終究筆墨，此賞鑒家所用也。先練習筆墨，次審察景物，次發揮思想，終注意氣韻，此學畫者所用也。六要中删去傳移換寫而增入六法中所無之墨，此其故亦可得而言。蓋謝赫之時爲人物畫之時代，故尙重臨摹；荆浩之時已爲山水畫漸盛之時代，

尚未十分成熟，故仍有賴於寫生與創造也。至於墨之一道，在唐以前並未重視。因所畫多為鉤勒着色，墨無濃淡，故水墨之趣不能發現。至王維而始用水墨渲淡，水墨既興，色彩之研究微矣。色與墨常處於不能並存之地位。重色則不能不輕墨，重墨則不能不輕色。故六法之中有隨類傳彩之色而無墨，六要之中有墨而無隨類傳彩之色也。此雖為時代之變遷而亦為畫法所不得不然也。厥後色彩畫雖與水墨畫分途，但水墨畫愈發達，色彩畫愈退縮。時至今日幾僅有水墨而無色彩，即有色彩亦不過為水墨之附庸，此眞所謂後來居上，為謝赫所不及料者矣。

今將六法與六要並列於下，以比較其異同：

六法	六要
（一）氣韻生動	氣（一）
（二）骨法用筆	韻（二）
（三）應物象形	思（三）
（四）隨類傳彩	景（四）
（五）經營位置	筆（五）
（六）傳移換寫	墨（六）

氣韻在六法中合而為一，在六要中分而為二，因氣與韻雖相近而實不同。（參閱本章第三節氣韻之研究）六法合氣韻為一，以明二者之關係，六要分氣韻為二，以明二者各有獨持之精

神。但氣與韻二者雖可分析究不應相離。

六要之注腳，字句古奧，頗不易解，以意揣之，稍加伸說，以便初學之研索。

「氣者，心隨筆運「取象不惑」。——所謂心隨筆運者，豈心爲筆使乎？非也。蓋畫者在下筆之始，心中原有一股蓬勃鬱積之氣，無可發洩，藉筆墨以洩之。所謂「意在筆先」，所謂「胸有成竹」，即係此種作用。迨既動筆之後，則或鉤或點，或轉或折，或挺直而勁拔，或豐滿而純厚。元氣淋漓，行乎其所不得不行，止乎其所不得不止。筆之所到，即心之所運，心之所運，即氣之所生。雖任意揮灑，若不經意，而實有一種精能之氣，寓乎其中，左右逢源，隨手拈來，皆成妙諦，故能「取象不惑」也。初學之人，物象既無研究，用筆亦無把握，胸中更無灝氣，故下筆恇怯，欲行又止，遲疑瞻顧，物象乖舛而神氣終不免索然矣。

「韻者隱迹立形，備遺不俗」。——所謂隱迹立形者，乃隱去筆墨痕迹，顯示物體形狀也。鄒一桂有言：「花如欲語，禽如欲飛，石必峻嶒，樹必挺拔；觀者但見花鳥樹石而不見紙絹，斯眞脫矣，斯眞畫矣」。小山畫譜即此意也。故不善畫者，滿幅俱是筆墨，而物象毫無。然只注意於物象之表現而遂置筆墨於不顧乎？是又不然。畫若只重物象而無筆墨則易流於匠氣俗氣，故必救之以備遺不俗，若所畫之物完備無遺而尚能不俗，則韻味自生矣。

「思者刪撥大要，凝想形物」。——此即六法中之經營位置也。構圖之時，物象雜陳，未必盡合於用，必須加以刪撥。刪者去其冗雜支蔓，無用之物也。撥者披沙揀金，求其精華所

在也。删撥既定，再將物形之大要融合於心中，記其要點，握其特徵，腹稿既具，下筆便工，不知者以爲毫無用心，而不知其另有一番慘澹經營之工夫也，凝想形物之凝字，最耐人尋味，可以想見其用志不分，乃凝於神之狀態。

「景者制度時因，搜妙創眞」。——制度者畫時所用之方法也。畫法本無一定，隨物象不同而變化無窮者也。時者當前景物也，因者沿襲舊法也。搜妙者搜求萬物之妙處，創眞者創爲自己之畫法而能得眞物之神也。景之一字包括甚廣，不但六法中之應物象形，隨類傅彩，包褁其中，凡宇宙間一切時間之變化，空間之變化與夫畫家所畫之山水人物花卉翎毛，俱可以一景字概之也。

「筆者雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動」。——用筆只能依照法則，而不知運用轉換加以變通者，是死筆也。質者內容也，形者表面也。不質不形者不偏於內容亦不偏於表面也。所謂「文質彬彬」適得其當也。 如飛如動者，活潑宛轉，生氣勃然，無一死蚓殭蛇之筆也。

「墨者高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因筆」。——以暈淡顯物象之高低，以淺深狀物象之前後，使其文采恰如自然生成，似非筆所畫者。筆墨二字最難分別。筆離墨無以表現，墨離筆無以運轉。筆中有墨，墨中有筆，是一是二，卽二卽一，若能運筆似不藉墨之力，用墨似不因筆之功，化去筆墨痕迹，始筆墨之上乘也。

六法所包旣廣，若詳加研究，殊非本書所能容，歷代亦無作系統之研究者，劉海粟氏有中國繪畫之六法論之作，但以其成於倉卒，尚未詳盡，愚亦有志未逮，請俟異日。

第三節　氣韻

自謝赫定氣韻生動爲六法之首後，氣韻遂成爲國畫唯一之靈魂，歷代論畫之書，每多論及，然氣韻之爲物，虛無飄渺，毫無實質，論者各憑己見以爲發揮，扣燭捫象之談，層見迭出，氣韻究爲何物，至今尙無具體之說明。今試檢討古今論氣韻之言，而加以商榷焉。

「古之畫或遺其形似而尙其骨氣，以形似之外求其畫，此難與俗人道也。今之畫縱得形似而氣韻不生，以氣韻求其畫則形似在其間矣」。——唐張彥遠歷代名畫記

「論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人」。——宋蘇軾東坡詩集

「樂天言：『畫無常工，以似爲工』。畫之貴似，豈其形似之貴耶？要不期於所以似者貴也」。——宋董逌廣川畫跋

「六法之內，惟形似氣韻二者爲先。有氣韻而無形似，則質勝於文，有形似而無氣韻，則華而不實」。——宋黃休復益州名畫錄

形似由於學力，氣韻關乎天才，學者必須先學形似而後悟氣韻。不可祗求氣韻而遺却形似。形似猶人之身體，氣韻猶人之精神。有身體而後精神有所寄託，有精神而後身體始能活

動，雖身體以求精神，無異捕風捉影；捨精神以求身體，何殊走肉行屍？形似乃繪畫之階梯，氣韻乃繪畫之目的。形似爲下學之事，氣韻爲上達之事。下學上達，乃學畫必由之步驟。今人不求下學，便欲上達，脫去形似，妄擬氣韻。不求物理，不究物形，非流於空疏，卽陷於狂率。氣韻未得，而形似亦並失之。原夫諸家重氣韻輕形似之言，並非指學畫者而言，乃指鑒賞繪畫而言。張彥遠之言，純就觀畫者之立場，故曰「古之畫」，「今之畫」，而非言古之畫者今之畫者也。蘇軾之言，亦頗爲人誤會，以爲作畫應不顧形似。其實詩中明明言「論畫」，並非言「作畫」，論畫非鑒賞而何？論畫者若只着眼於所畫之像不像，而不知於物形以外，尙有用筆，用墨，布局，氣韻……等條件，是直兒童之見也。至於白居易之言，始爲作畫者而發，故以似爲工也。而所謂「似」者，僅止於「工」，未臻於妙，故爲畫者所必由，而爲觀者所輕視也。鄒一桂亦誤「論畫」爲作畫，遂斥蘇軾爲「此老不能工畫，故以此自文」。甚矣讀書之不可疏忽也。

黃休復之言，雖以形似與氣韻並重，但其言似不無語病。以愚意度之，形似當爲質，氣韻當爲文；形似當爲實，氣韻當爲華。而其言反以有氣韻無形似者爲質勝於文，有形似而無氣韻者爲華而不實，可謂適得其反，殊屬費解。

畫者學畫固須從形似入手，然不可以形似爲滿足，故先師陳師曾先生文人畫之價值有言：

「……所謂不求形似者，其精神不專注於形似，如畫工之鉤心鬬角，惟形之是求耳。

其用意時另有一種意思，另有一種寄託，不斤斤然刻舟求劍，自然天機流暢耳。且文人畫不求形似，正是畫之進步，何以言之？吾以淺近取譬。今有人初學畫者，欲求形似而不能，久之則漸似矣，久之則愈似矣。後以所見物體記熟於胸中，則任意畫之，無不形似，不必處處描寫，自能得心應手與之契合。蓋其神情超於物體之外，而寓其神情於物象之中，無他，得其主要之點故也。庖丁解牛，中其肯綮，迎刃而解。離神得似，妙合自然，其主要之點爲何，所謂象徵是也」。

此言不特爲學畫者所必由之途徑，亦且爲觀畫者應具之知識，一切氣韻形似上之偏見，舉可以掃蕩淨盡矣。

「六法精論，萬古不移，然而骨法用筆以下五法，可學而能，如其氣韻必在生知。固不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然而然也。嘗試論之，竊觀自古奇跡，多是軒冕才賢，巖穴上士，依仁游藝，探賾鉤深，高雅之情，一寄於畫。人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至。所謂神之又神而能精焉」。——宋郭若虛圖畫見聞志

「氣韻不可學，此生而知之，自然天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵俗，自然邱壑內營，成立郛郭，隨手寫出，皆爲山水傳神」。——明董其昌畫旨

學畫必須有學畫之天才，苟有天才，加以學力，則成功較易，苟無天才，雖有學力，則成

功亦難。然若絕無天才，性不相近，則雖學之終身，亦必毫無成就；若天才絕高，不加學習，亦無成功之希望。此不特氣韻爲然，卽其他五法亦莫不皆然。且人性有好惡，才具有短長，工於用筆者，未必長於用墨，擅山水者未必能花卉。世固有筆墨精工，格局謹嚴而無氣韻者；亦有筆墨荒率，格局疏散而氣韻飄逸者。總之氣韻固由生知，必須修養；筆墨亦由性近，惟在習練。鄙夫俗子，日營營於塵世之務者，則雖讀破萬卷，無益俗腸；走遍萬里，難醫俗目。習畫者固不可不注意氣韻，惟氣韻乃自然之流露，不可強求。世多下筆便求氣韻，因之趨入歧途，愈求愈遠者多矣，可不愼哉！

「凡用筆先求氣韻，次采體要，然後精思。若形勢未備，便用巧密精思，必失其氣韻也」。——宋韓拙山水純全集

氣韻乃繪畫最終之鵠的，至高之原則，積多年之修養，經苦心之研究，而始能自然流露於不知不覺之間。若下筆便求氣韻，不但氣韻不可強求，而於用筆之道，必不能深究。且旣言「用筆必先求氣韻」矣，而又繼言「若形勢未備，便用巧密精思，必失其氣韻」，然則氣韻之得，究在用筆乎？抑在形勢乎？巧密精思，固不免有傷氣韻之虞，然習畫者終必須經由精思巧密之階級，而再入於疏散瀟灑之域，則所作之畫，雖疏散瀟灑而亦能矩矱森嚴，精神團聚，氣韻煥發也。若不經此嚴格之訓練，終身不知巧密精思爲何物，則其所作自難免空虛浮薄之弊。宋、元之畫何嘗不巧密精思？又何嘗無氣韻？明以後之畫，巧密精思者日少，而氣韻不但

不及宋、元，反而日漸消磨者，其故卽由於畫家無嚴格之訓練與夫基本之修養耳。且氣韻之道多端，偉大，崇高，繁複，富麗，雄壯，優雅，俱可生氣韻。故觀唐、宋之畫，使人神旺，觀元人之畫使人神清，觀明人之畫使人神淡，觀清人之畫使人神索。因世人昧於氣韻之原理，相率索氣韻於枯筆淡墨，潦草簡單之中，氣韻終不可得，而畫道亦日漸沉淪矣。試讀明、清兩代畫家論畫之書，無人不侈言氣韻，口中有氣韻，手中無氣韻，不肯努力用功，只圖巧取豪奪，而不知氣韻之終不可幸致也。

「筆太粗則寡其理趣，筆太細則絕乎氣韻。一皴，一點，一句，一斫，皆有意法存焉。若不從古畫法，只寫眞山，不分遠近淺深，乃圖經也，焉得其格法氣韻哉」——宋韓拙山水純全集

用筆之粗細與用意之粗細不同，有筆粗而意細者，有筆細而意粗者。理趣氣韻，關乎筆之粗細者少，關乎用意之粗細者多。若筆粗無理趣，則八大山人之花鳥亦無理趣；筆細無氣韻，則李龍眠之白描亦無氣韻矣。若夫「只寫眞山」，何致不分遠近淺深？豈眞山係平板一片而無遠近淺深耶？眞山苟無遠近淺深，則畫上之遠近淺深何自來？古畫法若不寫眞山水，不知所寫何物？豈山水樹木皆係臆造耶？所謂「一皴一點一勾一斫」者，雖有意法，雖有氣韻，終亦未能離去眞山之形狀。若根本無眞山水，又何從而有山水畫哉？中國畫本以自然爲師，所謂「師古人不如師造化」也。韓氏在寫實尙未衰弱時代已蔑視寫眞山，又何怪後人目不見眞

山，徒知臨摹古人稿本耶？

「畫用焦墨生氣韻」——明汪珂玉珊瑚網

焦墨不過墨中之一種，施之畫中，不過畫中之一部，氣韻乃關乎畫之全體。一幅之中，若只用焦墨醒破。固可稍增精神，但亦必須其他部分俱佳，而後始能有相得益彰之效。若全幅俱用焦墨，則糊塗一片，不但氣韻不生，且無此畫法。程燧所畫乃用渴筆亦非純用焦墨，僅多蒼茫之趣耳，氣韻云乎哉！

「氣韻生動與煙潤不同。世人妄指煙潤，遂謂生動，何相謬之甚也。蓋氣者，有筆氣有墨氣有色氣，俱謂之氣。而又有氣勢，有氣度，有氣機，此間卽謂之韻。而生動處又非韻之可代矣。生者生生不窮，深遠難盡。動者動而不板，活潑近人。要皆可默會而不可名言。至如煙潤，不過點墨無痕迹，皴法不生澀而已，豈可混而一之哉」？——明唐志契繪事微言

煙潤不可無，無則乏緲靄蓊鬱之致；煙潤不可多，多則易陷於濛籠模糊之弊，而無淸爽勁挺之觀。故煙潤亦可謂氣韻之補助謂，煙潤卽氣韻固不可，謂煙潤絕非氣韻亦不可也。且氣韻生動者，乃氣韻之生動，生動卽所以形容氣韻者，非氣韻之外，別有所謂生動也。氣韻乃全畫精神之表現，氣主動而韻主靜，氣主剛而韻主柔，氣主陽而韻主陰。雄偉壯健者氣也，婀娜蘊藉者韻也。沈周、藍瑛、龔賢、石谿、石濤、八大偏於氣者也，唐寅、董其昌、梅淸、王翬、

惲格偏於韻者也。黃公望、王蒙、王紱、文徵明、王時敏、王鑑則氣韻調和者也。氣必有韻，韻必有氣。無韻之氣易失之野，無氣之韻每陷於甜，合則並美，分則兩傷。唐氏只知重氣而不知兩者之當並重也。

「氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者。發於無意者爲上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣。何謂發於墨者？即就輪廓以墨點染渲暈而成者是也。何謂發於筆者？乾筆皴擦，力透而光自浮者是也。何謂發於意者？走筆運墨，我欲如是而得如是。若疏密多寡，濃淡乾濕，各得其當是也。何謂發於無意者？當其凝神注想，流盼運腕，如不意如是而忽如是是也。謂之爲足，則實未足；謂之未足，則又無可增加。獨得於筆情墨趣之外，蓋天機之勃露也。然惟靜者能先知之，稍遲未有不汨於意而沒於筆墨者」。——清張庚浦山論畫

畫必筆墨格局意思俱佳，始能有氣韻可言。徒恃筆墨固不可，徒恃意思亦不可，空望天機之勃露，則尤不可。蓋天機畫意乃畫之根原，亦即畫之發動機，雖流露於一時，實儲養於平日。筆墨乃畫之面目，亦即畫之工具。由空虛之天機畫意進而爲實現之畫形，必賴筆墨以爲之階梯。筆墨佳則表現天機之力強，可以揮灑如意，如庖丁解牛之無不中肯。若筆墨不佳，則雖有天機，雖饒畫意，而筆拙墨劣，心欲如是，筆墨偏不如是。塗抹狼藉，如代大匠斲木，木未成而已指破血流矣。學者當先求筆墨之精熟深造，次涵養意思之寬閑自在。多觀名畫，多遊名

山，多讀書卷。務求其手隨心運，筆爲手使，我欲如何，便能如何。造化在手，妙合自然，不求氣韻而氣韻自盎然矣。若學養不足，習練不勤，胸無書卷，目無邱壑，妄冀天機之勃發，何異守株待兔？發於無意之畫乃後日寫意畫始能之耳，若夫李思訓、王維、荊浩、關仝、董源、巨然、李成、范寬、郭熙、趙孟頫、錢選、王蒙、黃筌、徐熙等之畫，莫不慘澹經營，煞費苦心，豈其氣韻不及倪瓚，李流芳，石濤、八大耶？且既云「初不意如是，而忽如是」，則靜者又何以能先知之？天機不藉筆墨，能單獨表現耶？

「六法中原以氣韻爲先，然有氣則有韻，無氣則呆板矣。氣韻由筆墨而生，或取圓渾而雄壯者，或取順快而流暢者，用筆不癡不弱，是得筆之氣也。用墨要濃淡相宜，乾濕相當，不滯不枯，使石上蒼潤之氣欲吐，是得墨之氣也。不知此法，淡雅則枯澀，老健則重濁，細巧則怯弱矣。此皆不得氣韻之病也。氣韻與格法相合，格法熟則氣韻全」。——清唐岱繪事發微

氣與韻本屬並重，後人乃多重氣而輕韻，以爲有氣卽有韻，韻爲氣之附帶條件，而不知世固多無韻之氣也。氣苟無韻，則野氣耳，霸氣耳，俗氣耳，濁氣耳，烏足重哉！且氣韻本爲一畫全體之表現，並非枝枝節節，此處有氣，彼處有韻，爲部分之表現。蓋有則俱有，無則俱無，亦猶人之精神姿態足以表現人之全體也。同是人也，或藹然可親，或摯誠可感，或慈祥，或偉大，或傲岸，或卑污，或猥瑣，誠於中，形於外，不可掩飾，一望而知，無事細求者

也。如藹然可親者，必其人之全體藹然可親也，非僅其耳目口鼻，一部分之藹然可親也。苟有一部分之不藹然可親，則其人之全體亦必不藹然可親矣。

「氣韻非雲煙霧靄也，是天地間之眞氣，凡物無氣不生，山氣從石內發出，以晴明時望山，其蒼茫潤澤之氣，騰騰欲動，故畫山水以氣韻爲先」。——清唐岱繪事發微

雲煙霧靄，又何莫非天地間之眞氣哉？山石在晴明時有氣韻，在雲煙霧靄之中又何嘗無氣韻？朝暉夕陰，風雨晴晦，山之變化無窮，山之氣韻亦無窮也。宋、元人畫何嘗屏絕雲煙霧靄，又何嘗無氣韻？清代四王之畫，不分朝暮，不分四時，不分晴雨，只有一種方法，殊少雲煙霧靄，但氣韻反大爲減削，幾至無有者何哉？古人只知作畫，心中並未斤斤注意於氣韻，以其學養之厚，手法之高，氣韻自然隨筆墨流露於不知不覺之間。清人震於氣韻之名，未下筆即滿腹欲求氣韻，已下筆又筆筆欲求氣韻。遂至專注意於求氣韻，而物象全乖，心手相戾，一幅旣成，非支離破碎，即凝滯呆板，氣韻反消失於不知不覺之間矣。徒知畫應有氣韻而不求其所以然，所謂不求其本而齊其末者，烏得而有氣韻哉！唐氏求氣韻之說而不得，遂認氣韻從山石中發出，可謂穿鑿之甚者矣。

「氣韻生動。須將生動二字省悟，能會生動，則氣韻自在」——清方薰山靜居畫論

「氣韻生動爲第一義，然必以氣爲主，氣盛則縱橫揮灑，機無滯礙，其間韻自生動矣。杜老云：『元氣淋漓障猶溼』，是即氣韻生動」。——同上

「氣韻有筆墨間兩種。墨中氣韻，人多會得，筆端氣韻，世每尠知，所以六要中又有氣韻兼力也。人見墨汁淹漬，輒呼氣韻，何異劉實在石家如廁，便謂走入內室」——同上。

謝赫之時只有人物，山水尚未發達，卽有亦不過爲人物之背景，並未臻於獨立之時代，故六法全指人物而言，並不十分適用於山水。迨後人物漸微，山水寖盛，論者遂將六法全體移於山水畫中，其不適合之處，亦竭力穿鑿比附，遂不免生種種謬論。卽如氣韻生動，亦以其爲人物，故有生動之言。若山水則根本不能生動之物，又何以使之生動哉？論者不知山水之氣韻與人物之氣韻不同，遂以生動二字爲氣韻之全體。不知人物畫之氣韻，可以生動二字概括一切，而於山水畫之氣韻，則不僅生動之一種。於生動之外，尚有靜穆，雄渾，淸秀，文雅，古樸，澹遠，豪放……等各方面。今僅向生動二字省悟，不特不能省悟，卽省悟，亦未見其能「氣韻自在」也。

氣韻生動之氣，本爲畫上所畫人物之氣，今方氏又以爲畫家之氣矣。又以爲氣盛則韻自生動，不知氣盛者每多無韻，且不免有縱橫霸悍之習。浙派之爲世人所詬病，非以其氣有餘而韻不足耶？至於杜老之言，亦不過墨氣耳，何足以概氣韻之全體？「墨汁淹漬」與「元氣淋漓」，似亦無大區別，不知其何以一爲氣韻一非氣韻也。

所謂氣韻者卽一幅畫獨具之精神，使人遠觀近玩，俱可一目瞭然，不必深研力求，而自

有一種生動之氣，躍然紙上，撲人眉宇，使人不得不加贊賞者也。因畫家之性格才力及工夫之不同而所表現者，亦隨人隨時隨地而異。簡而言之曰氣韻，詳而言之，卽畫上所表現之精神，使觀者之感情，隨之而生多少之變化，卽西洋美學上所謂「感情移入」是也。或使人興奮，或使人靜穆，或使人快樂，或使人悲哀，其氣韻之表現愈充分，則其感人之程度愈深刻。故氣韻之種類，亦不限於生動一種，亦隨人而異，隨畫而異，隨時而異，並隨人之好惡習慣而異。明、淸畫家一言及氣韻，便以爲神聖不可侵犯，究亦未能質言其爲何物。遂故閃鑠其詞，自誤誤人，氣韻遂成玄妙不測之物，愈崇拜愈不知其所以然，可嘆也！

第四節　畫意

畫必有意，無意不能成畫，有意之畫始有生命，無意之畫絕無價值。「意在筆先」，畫在意後，畫意之重要可知。茲將古人論及畫意者摘錄數則於下；

「先當求一敗牆，張絹素訖，倚之敗牆之上，朝夕觀之既久，隔素見敗牆之上，高平曲折皆成山水之象，心存目想，高者爲山，下者爲水，坎者爲谷，缺者爲澗，顯者爲近，晦者爲遠，神領意造，恍然見其有人禽草木飛動往來之象，了然在目，則隨意命筆，默以神會，自然境皆天就，不類人爲，是謂活筆」。——宋沈括夢溪筆談載宋迪論畫

畫意有時而窮，遂藉潑墨，囊筆，浣絹，敗牆以濟之。絕去機巧，任其自然，每有出於意

外之奇境。然此可偶一爲之，若離敗牆不能作畫，則成笑談。且學力不深，觀覽不富，胸無邱壑，心少經營，雖日對敗牆，亦不能神領意造，化朽腐爲神奇。若學窮古今，遊遍名山，胸羅邱壑，腕生雲煙，取之不竭，用之彌富。千山萬水，自赴筆端，朝暉夕陰，如在目前，倘何取乎敗牆爲哉？斯乃眞有生命有價値之活筆也。

「古人作畫胸次寬闊，布景自然，合古人意趣，畫法盡矣」。——元黃公望寫山水訣

作畫固不可不學古人，然亦不可只學古人。人須自求爲古人，令古人有不見我之嘆。若只在古人脚下轉，則不但終身不及古人，且亦無出人頭地之望。國畫之不發達，其原因雖多，而崇拜古人，蔑棄自我，實爲致病之最大原因。以古人爲進修之階，入門之方，可也；以古人爲終身之的，藝術之標，不可也。有「自我」而借助於古人者，取資也，參酌也，舍短取長也。無「自我」而崇拜古人者，模倣也，剽竊也，不分皂白也。借助於古人者，古人之友也，崇拜古人者古人之奴也。借助於古人者及其成功，可於古人外別樹一幟以與古人對抗。崇拜古人者，及其成功，不過爲古人之附庸，無異於婢學夫人，貌雖合而神終離也。故借助於古人乃積極進步之方法，而崇拜古人乃消極退化之原因也。且所謂古人者，究何指哉？時代之推移不斷，則古人之增加無窮。宋以唐爲古人，元以宋爲古人，今則元、明、清皆古人也。今則輕視，古則崇奉；生則渺小，死則偉大。愈古愈佳，愈久愈妙，然則世界不變爲退化之世界乎？

「畫須從容自得，適意時，對明窗淨几高明不俗之友爲之，方能寫出胸中一點灑落不羈之妙」。——明唐志契繪事微言

中國畫論多不分等級，每喜籠統言之，更喜爲空曠高妙之言。此等議論在已成功之畫家，方可適用，若在學習時代，便須刻苦用功，不論適意不適意，不論境地適合作畫與否，自應立志不懈，努力製作，不能藉口於心境之不佳，而遂其不欲捉筆之惰性也。每見有初學之士，資質本佳，鍥而不舍，必能有成，而乃懶惰性成，一暴十寒，或淺嘗輒止，或朝習夕改，或一年之中僅作畫數幅。徒務適意不求進境，即一旦胸中有灑落不羈之妙，而筆墨拙劣，其將何以表現之哉！

「昔顧駿之嘗構層樓爲畫所，每登樓去梯，家人罕見其面。自古以筆墨稱者，類有所寄寓，而以豪素騁發其激宕鬱積不平之氣，故勝國諸賢，往往以墨林爲桃花源，沉湎其中，乃不知世界，安問治亂？蓋所謂有託而逃焉者也。今之號爲畫者夥矣，營營焉，攘攘焉，屑屑焉。如蚩氓貿絲。覩以前古法物，目眩五色撟舌而不能下矣。別可與知古人稱心所在也耶」？——清惲格甌香館畫跋

畫之一道，在先秦本爲政教之輔助，雖有以繪畫爲專業者，然與社會上一般之職業，並無特異之點，故其名不彰。自漢而後士大夫漸於從政之暇，留心翰墨，故兩漢、魏、晉以後之畫家，傳名於畫史者，殆無不爲士大夫，而純粹以繪畫爲職業之畫工，仍泯滅無所聞。自此以

後，承平時代之畫家多爲朝廷官吏，變亂時代之畫家多爲巖穴隱逸，蓋時代之不同，非畫道之有異也。其間自難免有一二特殊之人，或遁迹山林，或佯狂人世，或好潔成癖，或疾惡如仇，或懷亡國之痛，或含流離之悲。及其發於筆墨，形諸繪畫，自有一種悲憤抑鬱，隔絕人世之境界。然此非所望於習畫者之全體也。習畫者各有其天才，各有其環境，各有其思想，各有其懷抱，甚至各有其與衆不同之特性，各有其不可告人之隱痛。故其發而爲畫也，亦自有種種之不同，豈可舉而納於一種規律之下而使之作相同之畫風乎？悲哀者不能強之使笑，快樂者亦不可強之使哭。誠於中，形於外，繪畫乃人生之反映，若悲哀者故爲笑，快樂者故爲哭，不特不能有深刻之表現，而矯揉造作，不過優孟衣冠而已，何足貴乎？世人昧於此理，妄以畫家必爲離世遁俗之流，而畫家自身，亦多忘其本來面目，故作落拓不羈之狀，囚首垢面，無病呻吟，以摹擬隱士名流之形態。心實營營擾擾以牟利，形必落落拓拓以邀名。積習至於今日，多數畫家，俱成廢人。居於城市之中，自稱某某山人，一榻橫陳，吐霧呑雲，俾晝作夜，邊幅不脩。除於三更半夜，執筆作畫，世上所有事業，俱不能從事。畫家漸變爲社會之蠹蟲，豈不可怪？畫道並非離世，畫家豈可離去現實？畫道之高，乃在超世，畫家須以自己優越之人格，高尙之思想，發爲高於現實之作品，以美化現實之境界，則美術始有功於社會，有益於人生。若只造成孤僻懶散之人物以鳴高，甚且造成殘廢無用之人以害社會，則世上何貴有藝術？社會何貴有畫家乎？

「宋人謂『能到古人不用心處，』又曰：『寫意畫。』兩語最微，而又最能誤人。不知如何用心，方到古人不用心處；不知如何用意，乃爲寫意」。——清惲格甌香館畫跋

畫理精深，畫法純熟，出之自然，動合法度，所謂從心所欲不逾矩者，卽不用心處也。寫生旣極巧妙，融會全體，胸有成竹，目無全牛，去其繁瑣，攝其精美。形簡而神全，筆少而意足，始爲寫意。今人初學作畫，便欲不用心，是直麻木不仁耳。胸中本無意，便欲寫意，其將何所寫乎？

「作畫必明窗淨几，筆墨精良，胸無塵滓，然後下筆。胸次默憶古名人山水，一樹一石，如在腕下，則興趣勃然，定是佳構」。——清錢杜松壺畫憶

作畫僅能默憶古名人山水，何能便有佳構出於腕下？充其量不過爲背臨古人稿本耳。明、清畫家大率只知有古人，而不知有造物。董其昌雖侈言行萬里路，而其自身並未能實行，故及於畫界之影響甚少。因之梅清、石濤之不專師古人而兼師造物者，頗不爲一般畫家所喜。錢氏亦終身未能跳出古人之範圍者，宜其胸目中祇有一古人也。

「山水原是風流瀟灑之事，與寫草書行書相同，不是拘攣用工之物。如畫山水者，與畫工人物，工花鳥一樣，描勒界畫粧色，那得有一毫趣味？是以虎頭之滿壁滄洲，北苑之若有若無，河陽之山蔚雲起，南宮之點墨成煙雲，子久、元鎭之樹枯山瘦，迥出人表，皆

毫不著象，眞足千古。若使寫畫盡如郭忠恕、趙松雪、趙千里亦何樂焉？昔人謂畫人物是傳神，畫花鳥是寫生，畫山水是留影，然則影可工緻描畫乎？是以有山林逸趣者，多取寫意，不取工緻也」。——明唐志契繪事微言

書法先有工整之篆隸而後有瀟灑之行草，雖有瀟灑之行草而工整之篆隸仍不廢棄。惟以應用上之便利與夫時間上之經濟，不得不捨篆隸而用行草。然不得以行草之便捷，而否定篆隸之不便捷者，根本無存在之價值也。天下之事，有經必有權。篆隸經也，行草權也，繪畫亦然。先有工筆而後有寫意，工筆經也，寫意權也。以寫意而斥工筆，豈非數典忘祖乎？且繪畫本爲專門之業，五日一山，十日一水，大同殿壁三月方畢，建業佛寺八年不成，固無害也。與書法之供實用而徒取便捷者，其目的固自不同也。供實用而徒取便捷之書法尚且不能存行草而廢篆隸，況純粹美術之繪畫，而可以徒取便捷之寫意而不注意於嚴正之工筆乎？

自文人學士於吟詠之餘，偶弄筆墨，不特不明畫法，而且不耐細心研求，只以瀟灑風流，逸筆草草，自文其陋；本不成爲畫家，更不足爲畫道之正傳。其時眞正之畫道，以時代變遷，人事倥傯，致無從容之時間與寬裕之生活。且畫院既廢，更不能優游歲月，精研不懈。以至眞正之繪畫，日漸減少。文人畫以其簡單易成，遂日漸發達，寖至蔓延於畫壇之全部。於是近視者流，只知有文人之寫意畫而不知有畫家之工筆畫。偶有不惜精力，製作工筆畫者，反爲一班文人畫家所不滿，天下之無眞是非者久矣，豈只工筆寫意而已乎？

若謂描勒界畫粧色，便無一毫趣味，然則在唐、宋兩朝，描勒界畫粧色者。幾占畫壇之全體。其以水墨相尚，寫意相高者，越不過王維、張璪、王洽、米氏父子少數人而已。豈可掛一漏萬，執一端以概全體乎？且所處之時代不同，則人之觀點自異，而苦樂亦自因之而不同。今人以盛行寫意，固多揮灑之樂，在古代未有寫意之時，亦未始不以工整為樂也。譬如寫行草者，固有行草之樂，而不得云寫篆隸者便無篆隸之樂也。且樂與不樂，全屬主觀，好之則以為樂，惡之則以為苦，好瀟灑者之不樂工整，亦猶好工整者之不樂瀟灑也。

藝術之價值，不在製作者在製作時之樂不樂，而在製成以後能否引起觀者之快感與審美觀念以為衡。只圖製作者之快樂而不顧觀賞者之苦惱，此其所作，能為真正有價值之藝術與否，固屬疑問也。至於「畫山水是留影」之言，不知究出於何人。有何根據？試究其言，殊令人難解。普通之所謂影者，不外物體受光時，其背光部分黑暗，此黑暗部分卽謂之影。若山水之影不過一片糊塗黑墨而已，何足以成畫？今日之照像亦曰攝影，則纖微必肖，更非寫意之風流瀟灑者所能及。是則所謂留影之言，根本難於成立，更何足以之反對工筆乎？

第五節　章法

章法卽六法中之經營位置，在唐、宋之畫論中，論者甚多，其精義名言，不可枚舉。茲僅就古人論章法之倚待商榷者，摘列數則，以見一斑。

「山水之法，在乎隨機應變，先記皴法不雜，布置遠近相映，大概與寫字一般，以熟爲妙」。——元黃公望寫山水訣

古人論畫之作，每多自相矛盾，公望亦不免此弊。既云「隨機應變」則是畫山水無一定之方法也，而又曰：「先記皴法不雜，布置遠近相映」，則豈非又有一定乎？然則山水之法，究有一定乎？究無一定乎？所謂「皴法不雜」者亦極有語病。今人多以爲一幅之中不准用兩種皴法。以爲一山之中，石皆一律，只應有一種皴法，此未見眞山之誤解也。殊不知一山之中，常間有數種皴法，山前與山後不同，山上與山下不同。岡與巒不同，峯與嶺亦不同，坡脚與谿谷又不同，其變化百端，豈可盡納於一種皴法之內哉。黃氏所畫雖多披麻，然山脚山頂亦各有不同，如將「皴法不雜」之雜字易爲亂字，則或不致有此流弊也。

「畫有賓主，不可使賓勝主。謂如山水，則山水是主，雲烟樹石人物禽獸樓觀皆是賓。且如一尺之山是主，凡賓者遠近折算須要停勻」。——元湯垕畫論

「一圖有一圖之名，一幅有一幅之主。使名在人則人外非主。主在屋則屋外皆餘。故有時以山水樹石爲餘而以點綴爲主」。——淸湯貽芬畫筌析覽

畫有賓主乃係由人有賓主之思想而來。所謂賓主者，乃比較之關係，對待之名詞。無主不成賓，無賓亦不成主，互相爲用，交相映輝者也。在實物實景，原無賓主之分，因畫者之目的不同而強加以賓主之名耳。在畫面上注意於何物，所注意者卽爲主，其餘不注意者卽爲賓。

在西畫中亦有將主題故意放大而使之格外清楚，於其他部分則縮小而故使之模糊。在國畫中亦有之，如唐朝所畫佛像及閻立本所畫帝王像，主要人物必較侍從者幾大至一兩倍以上，蓋卽此理也。至於山水固亦可有賓主之分，但非絕對不可通融，且有故作變格，亦未始不能醒目者。俗人不察，定爲種種規矩，一若天地間之山水樹木均有一定位置，非如此安排不可者，膠柱刻舟者，難以語變，此之謂也。

「近日畫少邱壑，只習得搬前換後法耳」。——明沈灝畫麈

胸中本無邱壑，只有陳稿兩三幅，焉得而不搬前換後哉？若多遊名山大川，多觀古人名蹟，胸中富於邱壑，自然幅幅不同，一幅有一幅之精神，何必搬前換後？世並有搬前換後而不能，只能作複寫紙，印刷機者，而亦恬然自命爲畫家，可笑亦可嘆矣。

「古人於一樹一石，必分背面正昃，無一筆苟下，至於數重之林，幾曲之徑，巒麓之單複，借雲氣爲開遮；沙水之迂回，表灘磧爲遠近。語其墨暈之酣，深厚如不可測，而定意觀之，支分縷析，實無一絲之棼。是以境地愈稠，生氣愈流。多不致偪塞，寡不致凋疏，濃不致濁穢，淡不致荒幻。是曰靈空，是曰空妙。以其顯現出沒，全得造化眞機耳。向令葉葉而彫刻之，物物而形肖之，與髹工采匠爭能，何足貴乎」？——明李日華六研齋二筆

此段文字亦不免自相矛盾，試將其前後所言，加以研究，卽可瞭然。旣言：「古人於一樹

一石，必分背面正昃，無一筆苟下」。又言：「支分縷析，實無一絲之棼」。爲靈空，爲空妙，爲得造化眞機矣。何以又言「葉葉而形刻之，物物而形背之」，則又不爲靈空，空妙而反爲「與綦工采匠爭能」乎？一樹一石既無一筆苟下，支分縷析，既無一絲之棼，與葉葉彫刻，物物形背，究有何區別？豈無一筆苟下與無一絲之棼者，另有其物而非葉葉彫刻，物物形背之物乎？嘗究其所以自相矛盾之故，此乃數種不同思想，妄欲加以混合，而又不明其變化之所以然，遂成此支離矛盾之文字矣。唐、宋人畫多爲精密嚴正之工筆，確乎爲「無一筆苟下」，爲「無一絲之棼」，而無所謂靈空與空妙。及後文人畫興，畫者乃卑棄形似注重精神，只注意於文學之趣味，務爲靈虛空妙以自高。不屑於「分背面正昃」不肯爲「支分縷析」，隨意揮灑，以得天趣爲樂，以彫琢形背爲苦。此亦畫法應有之蛻變，無足怪也。李氏生於文人畫極盛時代，惑於文人畫必須靈空之理論，而又以崇古之心太重，不敢非薄唐、宋人之畫爲板刻，又不肯承認其時之工筆畫爲有價值，遂成此不徹底之議論，忘其說之不能自圓矣。其實唐、宋工筆畫與綦工采匠之所作，表面觀之，雖似相差無幾，其不同者在其筆墨精神，李氏徒從形狀方面立論，宜其不得要領也。

「古人畫不從一邊生去，今則失此意，故無八面玲瓏之巧；但能分能合，而皴法足以發之，是了手時事也。其次須明虛實。實者各段中用筆之詳略也。有詳處必要有略處，虛實互用，疏則不深邃，密則不風韻。但審虛實以意取之，畫自奇矣」。——明董其昌畫禪

室隨筆》

一幅畫之中，山石樹木屋宇橋梁等皆實也，水天雲煙霧靄嵐氣等皆虛也。虛實相間，疏密互用，有全幅之虛實疏密，有部分之虛實疏密，然又非一虛一實，一疏一密，作平均之分配也。疏密虛實相間，本為畫中之變化，然若太平均，不特畫無變化，亦失疏密虛實之原意矣。最妙在虛中有實，實中有虛，不主故常，而始能出奇制勝也。茲將畫之虛實疏密，分列其種類於下：

（一）全體
- 虛而疏者——如倪瓚李流芳吳山濤等所作。
- 實而密者——如李思訓劉松年王蒙等所作。

（二）偏重
- 偏於虛而疏者——如馬遠夏珪等所作。
- 偏於實而密者——如沈周龔賢等所作。

（三）相間
- 虛中有實者——如董源巨然李成等所作。
- 實中有虛者——如吳鎮唐寅王翬等所作。

（四）出奇制勝
- 疏者——八大。
- 密者——石濤。

以上所列，不過犖犖大者，如其神明變化，則存乎其人，非語言文字所能奏效也。

「古人運大幅，只三四大分合，所以成章，雖其中細碎處多，要以取勢爲主」。——明董其昌畫旨

幅愈大分合愈少，方見雄偉之魄力；幅愈小分合愈多，方見曲折之奧妙。因大幅宜於遠觀，若分合多則瑣碎無氣勢；小幅宜於近視，若分合少則簡單無意趣。畫者不明此意，遇小幅則寥寥數筆，遇大幅則千山萬水。且多以爲小幅易作，大幅難爲。每遇大幅，則頭昏眼暈，無所措手。即勉強提筆，亦不免侷促支離，未及半幅而已氣索力竭矣。若非胸有浩蕩雄壯之氣，筆有扛鼎入木之力，未足以作大幅也。

「石田先生學力過前人，然必待四十後，方作大幅，可見局勢之難。雖古人至此，亦不肯輕率也」。——清沈宗騫芥舟學畫編

初學作畫固必須練習小幅，然稍有進步，便當時作大幅，以壯其筆力而擴其膽氣，繁其邱壑而密其組織。然後以大幅之氣力收於小幅，以大幅之材料納入小幅，必能氣勢蓬勃，邱壑豐富。久之則大小咸宜，見盈丈之紙不畏其大，見盈尺之紙不嫌其小。若學者只作小幅，不敢作大幅。則侷促既久，氣束神索，一遇大紙，遇生畏懼之心，極力填砌，尙不滿半，而已筋疲力竭矣。譬之寫字，四十歲前專寫小字，筆力必致怯弱，則四十歲以後絕無寫大字之魄力。又如照相，由小放大者則神氣渙散，由大縮小者則精神團聚，作畫何獨不然？初生之犢不怕虎，正當利用其少壯之氣，以強健其體魄而豐富其材料也。沈周先生得天獨厚，力能扛鼎，

大幅小幅，隨意所之，當無不可。是否四十歲後始作大幅，四十歲以前，絕未嘗作大幅，似已無從稽考，然以沈氏之魄力，在四十歲前絕無不敢作大幅之理。或以少年之時，火氣太盛，雖有所作不欲示人，四十以後，已臻爐火純青，雖作大幅，已與小幅無異歟？然無論如何，學畫者絕不可泥沈氏之言，於四十以前不作大幅也。

「自一樹一石，以至叢林疊嶂，雖無定式，自有的確之位置而不可移」。——清沈宗騫芥舟學畫編

既曰無定式矣，又何來的確不可移之位置乎？自一樹一石以至叢林疊嶂，既無一定方式，自無一定之位置。要在布置之時審情顧勢，相其所宜，使之如天然湊合而無斧鑿痕者，便爲佳畫。若曰某處必爲樹，某處必爲石，某處必爲屋宇，某處必爲橋梁，某處必爲高山，某處必爲峻嶺，是山水變爲死板之物，無一毫變化，結果必致爲格式所束縛而陷於千篇一律之悲境。畫道至王原祁後，毫無生氣，卽坐此弊。試縱覽宇內名山大川，或綿亙百里。或平地特起，或斷港絕岸，或浩森千里，何嘗有一毫定式？試博觀唐、宋、元、明古畫，或繁或簡，或多或少，或千山萬水，重巒複嶂，或一邱半壑，孤峯獨樹，何嘗有一定位置？且所謂布局之法，本有正有奇，未可執一而論。若偏於奇固有險怪之虞，然一囿於正，亦不免平板之失。故貴乎能奇正相失，脫去窠臼，而又不流入狐禪野道，於清新之中，有平正之理，方爲得之。古今布置高手莫過石濤，他人視爲絕不成章法者，一經其手，便有不可思議之妙趣。此非天才橫溢，

學方深湛，見聞豐富者，不足以語此。

第六節　宗派

中國繪畫初無所謂宗派也，宗派之興起於明朝，以明人喜立門戶，互相標榜，遂地各一派，人各一宗，畫壇之派別愈繁，畫界之競爭愈烈，而畫道之敗壞亦愈甚。至於南北宗之說，亦創於明季之董其昌，不但自己分宗派，且將古人強分宗派，其言曰：

「文人之畫自王右丞始，其後董源、巨然、李成、范寬為嫡子，李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒皆從董巨得來，直至元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭皆其正傳。吾朝文、沈則又遠接衣鉢。若馬、夏及李唐、劉松年，又是大李將軍之派，非吾曹易學也」。案末句畫旨作非吾曹所當學也。——明董其昌畫禪室隨筆

「禪家有南北二宗，唐時始分，畫之南北二宗，亦唐時分也。但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驌以至馬夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鉤勒之法，其傳為張璪、荊、關、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後，有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之摩詰所謂雲峯石迹，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化者。東坡贊吳道子王維畫壁，亦云：『吾於維也無間然，』知言哉」。——明董其昌畫旨

「禪與畫俱有南北宗，分亦同時，氣運復相敵也。南則王摩詰裁構淳秀，出韻幽澹，爲文人開山，若荆、關、宏、璪、董、巨、二米，子久、叔明、松雪、梅叟、迂翁以至明之沈、文，慧燈無盡。北則李思訓風骨奇峭，揮掃躁硬，爲行家建幢。若趙幹、伯駒、伯驌、馬遠、夏珪，以至戴文進、吳小僊、張平山輩，日就狐禪，衣鉢塵土」。——明沈顥畫塵

吾國繪畫由青綠變而爲水墨，由工筆變而爲寫意，由嚴正變而爲飄逸，由繁縟變而簡單，乃自然之蛻化。歷代許多大家，不過稟此自然之氣運，發而爲時代之反映。畫家爲何作此畫，亦殊不自知，非故爲某種之畫法，且各畫家之天才不同，環境有異，因之所作，亦各具面目，更非故爲某種畫派也。更無所謂南北宗也。自董其昌始創斯謬說，強爲分門別戶，抑北崇南。心之所好則奉爲南宗，心之所惡則卑爲北宗。試問董、巨、李、范與王維有何關係？李公麟、王詵又與董、巨、李、范有何關係？元之四家，明之文、沈又與王維有何關係？非風馬牛不相及耶？劉、李、馬、夏與李思訓相差何只天淵？亦竟納爲一派，而又將浙派謬爲北宗，沈氏更將張路輩亦認爲北宗，北宗竟成萬惡皆歸之淵藪。

後世之文人本不能畫，不過與之所至，隨筆塗寫，不能工筆則曰寫意，不能繁複則曰逸品，不能樓臺人物，金碧青綠，則斥爲北宗，爲院學不足學。而自命其枯筆乾墨爲水墨，爲南宗。以自高。自有文人畫而畫意超，自有文人畫而畫法壞。自有院畫而畫法全，自有院畫而畫爲專門藝術，爲一般人所不能着手，爲文人墨客任意揮灑者所不敢問津。及後畫院廢而院畫

亦隨之而滅，院畫滅而真正之畫法失，毫無畫法之文人畫乃乘機竊起，勢力日大，積非成是，畫界已成文人之天下，遂斥非文人畫爲不足觀，不當學，入主出奴，倘何真理之足言哉。

清代學者對於南北分宗之論，無敢持異議者，至唐岱遂以南宗爲正宗，以之比附孔孟道統，且以其師王原祁爲正宗之殿，其標榜門戶之見，可謂發揮盡致矣。

「畫有正派，須得正傳，不得其傳，雖步趨古法，難以名世也。何謂正傳？如道統自孔、孟後，遞衍於廣川、昌黎，至宋有周、程、張、朱，統緒大明。元之許魯齋明之薛文清、胡敬齋、王陽明皆繼嗣也。畫學亦然。派始於伏羲畫卦，以通天地之德，史皇收蟲魚卉木之形以抒藻揚芬，筆端造化，於是始逗漏一斑矣。……唐李思訓、王維始分宗派。摩詰用渲淡，開後世法門，至董北苑則墨法全備。荆浩、關仝、李成、范寬、巨然、郭熙輩，皆稱畫中賢聖，至南宋院畫，刻畫工巧，金碧輝煌，始失畫家天趣。其間如李唐、馬遠下筆縱橫，淋漓揮灑，另開戶牖。至明戴文進、吳小仙、謝時臣皆宗之。雖得一體，究於古人背馳，非山水中正派。此亦如莊、列、申、韓諸子，雖各著書名家，可同魯論鄒孟耶？元時諸子遙接董、巨衣鉢，黃公望、王蒙、吳鎮、趙孟頫皆得北苑正傳，爲元大家。高克恭、倪元鎮、曹知白、方方壺雖稱逸品，其實一家之眷屬也。明畫思白衍其法派，畫之正傳於焉未墜。我朝吳下三王繼之。余師麓臺先生，家學師承，淵源有自，出入蹂躪於子久之堂奧者有年。每至下筆，得意時恆有超越其先人之嘆。近日同學諸子，各具所長，探討六法，深

究三昧，為之別自其源流如此，未知將來誰拔赤幟也」。——清唐岱繪事發微

此種議論在作者以為引經據典，鄭重其事，而在吾人視之，只見其牽強附會，妄分門戶，高自位置，其師既為正宗，則其本身必為正宗無疑，中國繪畫之所以奄奄無生氣，幾至於衰亡者，即受此自以為正宗正傳之婁東派之賜。此外對於南北分宗之論者尚多，但別有見解，作持平之論者極少。

「其在北宗畫曰，筆格遒勁，亦是渾厚有力，非出筋露骨，令人見而刺目，不然大李將軍，豈得與右丞比肩，而以宗稱之乎？特蔣三松、張平山輩，變亂古法以驚俗目，效之者又變本加厲，相傳有以木工之墨齒作畫者，且以為美談，抑何可笑？若夫南宗之用筆，似柔非柔，不剛而剛，所謂綿裏鍼是也。其法不外圓厚，中鋒則圓，出紙即厚。初學不能解此，見前人之豐秀韶天成，絕無劍拔弩張之態，因而以柔取之，腕弱筆癡，殊無生氣，類小女子描花樣者，乃自矜其韶秀不減於古，奚翅婢作夫人耶」？——清華琳南宗抉秘

北宗有流弊，南宗又豈無流弊？北宗之弊失之剛，南宗之弊失之柔，華氏雖能分別優劣，指其利弊，然其詞氣之間，仍不能不有所輕重。

「天地之氣，各以方殊，而人亦因之。南方山水蘊藉而縈紆，人生其間，得其氣之正者，為溫潤和雅，其偏者則輕佻浮薄。北方山水奇傑而雄厚，人生其間，得氣之正者，為剛健爽直。其偏者則粗厲強橫，此自然之理也。於是率其性而發為筆墨，遂亦有南北之

殊焉。惟能學則咸歸於正，不學則日流於偏，視學之純雜爲優劣，不以宗之南北分低昂也。其不可拘於南北者，復有二。或氣稟之偶異，南人北稟，北人南稟是也。或淵源之所得，子得之父，弟得之師是也。第氣象之閑雅流潤，合中正和平之道者，南宗尙矣。故稽之前代，可入神品者，大率產之大江以南。若河朔雄傑，氣概非不足懾人心目，若登諸幽人逸士，卷軸琴劍之旁，則微嫌粗暴，故佳者但可入能品耳」。——清沈宗騫芥舟學畫編

董其昌初唱南北宗之時，即言「其人非南北」，原係借用禪宗之南北宗之名以名之。非南人爲南宗，北人爲北宗也。李思訓爲北人，王維何嘗非北人？荆浩、關仝、李成、范寬又何嘗非北人？劉松年、戴文進、吳偉、周東村、藍瑛、蔣嵩、張路又何嘗非南人？沈氏南北畫家因地域不同而所畫亦不同之論，本極精到，但與南北宗竟混而一之，則未免失檢耳。歷代南宗畫家多爲文人，故關於崇南貶北之論著甚多。北宗畫家多爲專家而非文人，且不喜著述，故日被人斥責而無力反抗。愚雖非北宗畫家，但喜爲持平之論，代北宗作不平之鳴，世有具鑒不爲文人崇南貶北之議論所蔽者，必將不以余言爲荒謬也。

第七節　透視

中國畫之透視不如西洋畫之透視，合於科學，合於自然現象。西洋透視係按照畫者立足之

點，將自然界映於眼中之現象描出，其足之位置不能活動，眼之位置亦不能任意高低；故其每一畫中僅有一中心視點，上下左右均受此中心視點之限制，絲毫不能自由。因此所畫出之景物，其近大遠小，近寬遠窄之狀，與眼見之景物無異，易生立體之感。至於中國畫之透視，在樓臺亭閣之界畫中，所用之方法與西洋之等角透視相似，近處之角度與遠處之角度相等。至於山水上之透視，初尙爲人所注意，繼則爲人所忽視，元、明以後，山水畫上之透視，僅有兩種，卽近者大遠者小，近者低遠者高，其大小高低之比例一無標準，不過以意爲之而已。歷代畫論雖多，關於研究透視者則絕無，三遠之說雖似論及透視，然過於籠統，毫不切於實用。歷代畫家之注意透視者僅有李成一人。

「李成畫山上亭館，及樓塔之類，皆仰畫飛簷。其說以爲自下望上，如人平地望塔簷間見其榱桷。此論非也—大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同眞山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見？兼不應見其谿谷間事。又如屋舍亦不應見其中庭及後巷中事。若人在東立，則山西便合是遠境。人在西立，則山東便合是遠境。似此如何成畫？李君蓋不知以大觀小之法，其間折高折遠，自有妙理，豈在掀屋角耶」？——宋沈括夢溪筆談

唐、宋時代之畫，尙未離寫實時代，寫實則非注意於立腳點不可。故李成有仰畫飛簷之發明，繼此研究，未始不可於透視學有所發見，不讓西畫獨步。但以中國國民性喜高務遠，愛玄

惡質，中國畫遂由寫實漸變而爲寫意，再變而爲文人畫，只圖筆墨之風流瀟灑，不顧事實之支離荒謬。臨畫之時多，觀察實物之時少，以訛傳訛，理論愈高，形狀愈乖，終至繪畫與實物相去甚遠，似已毫無關係者然！

透視畫在中國不能發達，其惟一之原因，即在於中國畫與西洋畫其根本精神不同。中國畫所畫之景物爲發生而非現象，西洋所畫之景物爲現象而非發生。中國畫所畫之景物爲永久而非一時，西洋畫所畫之景物爲一時而非永久。中國畫爲實物之抽象而非實物之具體，西洋畫爲實物之具體而非抽象。中國畫乃多數印象之綜合，西洋畫乃單獨印象之再現。故作中國畫時不必面對實物，在未作畫之前，對於實物之上下左右，內容外表，均一一觀察其眞實之狀況，除去時間關係，不受光線與陰影之限制，其所表現者爲實物實在之發生形狀。西洋畫則必面對實物，於觀察實物之時，對於實物之上下左右，內容外表，不必一一注意，只注意於畫時實物映於眼中之現象，至於時間，色彩，光線，均須作確切不移之表現。以此中國畫之山水並非面對實物，亦非以大觀小，乃畫者足跡所至，眼光所及，各方面之綜合印象，並非枝枝節節之局部現象，以其爲綜合之印象。故山下之屋宇，山上之樓閣，山外之遠峯，山內之谿谷，均能悉見並陳，層層不窮也。如以大觀小，則人何以能大？山何以能小？以渺小之人，觀偉大之山，何以能前後上下，俱覩並見，如假山耶？即能如觀假山，亦且有前後不並見，左右不俱覩之時，況於高聳雲漢，遠亙千里之大山巨嶽，而謂吾能以假山視之，藏大千世界於芥子，畫

家之眼光未免過大乎？歷代畫家多畫眞山，豈俱向假山盆景討生活耶？由此可知以大觀小之法，實不足信，而其惡劣之影響則固甚大，以其合於國人誇大之心理，故為一般人所歡迎，而李氏苦心發明之透視原理，遂輕輕斷送此以大觀小之謬誤理論中而永無復興之望矣。至於只見一畫，只畫一層，在東畫西，在西畫東，就目之所見者而畫之，目之所不見者舍之，西洋畫固如此，中國畫亦未始無有，未見其不能成畫也。至於「折高折遠，自有妙理」，不知究竟有何妙理？何不列舉一二？祇以空盲欺人，有何裨益？宋人好言理，繪畫亦受其影響，論畫者每以理為指歸，而理究為何物，則殊莫明其妙，祇足以表現國人好玄惡實之僻性耳。

「董北苑工秋嵐遠景，多寫江南眞山，不為奇峭之筆，其後建業僧巨然，祖述源法，皆臻妙理。大體源及巨然畫筆甚草草，近視之幾不類物象，遠視之則景物粲然，幽情遠思，如覩異境。如源畫落照圖近視無物，遠觀村落杳然深遠，悉是晚景。遠峯之頂，宛有返照之色，此妙處也」。——宋沈括夢溪筆談

此種近看不似畫，遠看則景物粲然之畫法與看畫法。直與近代西洋新印象派點采派（參閱本館出版拙著西洋繪畫史法國之繪畫）等畫法相同，但時間之相差，則中國之發明早一千年。惜後人不加注意，遂成絕響耳。

第八節　畫病

畫病甚多，不勝枚舉，今就古人所曾論及者，摘錄數則，並申鄙見以資商榷。

「病有二：一曰無形，一曰有形。有形病者，花木不時，屋小人大，或樹高於山，橋不登於岸，可度形之類也。如此之病，不可改圖。無形之病，氣韻俱泯，物象全乖，筆墨雖行，類同死物。以斯格拙，不可刪修」。——五代荊浩筆法記

有形之病，人所易知，無形之病，非深於畫者不知。有形之病多為畫之一部分，無形之病則為畫之全體。有形之病，病在於畫；無形之病，病在於人。病在於畫者，或一時失檢，或研究未深，一經指點，便恍然明白，故有形之病，尚可改圖也。病在於人者，或滿腹俗腸，或胸無點墨，甚且固執己見，自是其非。不識畫者，方將贊賞不止，若識者加以指摘，則反攖其怒。此種無形之病，斯乃真終身不可救藥矣。夫有形之病，似無不可改圖之理，若改為「尚可改圖」則與「不可刪修」相對，一輕一重，不但畫法允愜而文字亦復相稱。至於「物象全乖」亦應屬於有形之範圍，不應列入無形之中也。

「余嘗論畫，以為人禽宮室器用，皆有常形，至於山石竹木，水波烟雲，雖無常形而有常理。常形之失，人皆知之，常理之失，雖曉畫者有不知。故凡可以欺世而取名者，必託於無常形者也。雖然，常形之失，止於所失，而不能病其全；若常理之不當，則舉廢之矣。以其形之無常是以其理不可不講也」。——宋蘇軾形理論

人禽宮室器用，形未必常；山石竹木水波烟雲，形未必不常。形與理有常亦有變。執常以

斥變，與圖變以責常，皆足以顯其所見之不廣。欲知常理之失，固必須深明乎山石竹木水波烟雲之理，而欲知常形之失，則人禽宮室器用，亦非有深切之研究不可，若稍一不愼，易致忽略，故常理之失固不易知，而常形之失亦不易知也。人禽宮室器用以其失形易知，故必斤斤於形似；山石竹木水波烟雲以其失形難覩，故可隨意揮灑。唐、宋時代畫家不畫人禽宮室器用者甚少。及後文人畫興，對於畫道並未受嚴格之訓練，不過興之所至，隨筆塗抹，自不得不避重就輕，舍難畫之人禽宮室器用而專向山石竹木水波烟雲中討生活也。其後專門之畫家日少，文人畫家日多，於是畫人禽宮室器用者日少，而畫山石竹木水波烟雲者日多，並非有意於欺世盜名也。必如蘇氏之論，則凡畫山石竹木水波烟雲者，將盡爲欺世取名之輩，而蘇氏自身所畫卽爲竹石，然則蘇氏亦不免爲欺世取名之流矣。若夫「常形之失，止於所失而不能病其全」似亦未允。譬畫一人，全身均無誤，惟誤一目，則觀者未有不以其一目之誤而廢棄其全畫者也。部分爲全體之一部，部分誤焉有不累及全體者乎？眇一目，跛一足，雖不失爲人，尙能認爲完美之人乎？

> 「畫有三病，皆繫用筆。所謂三者：一曰板，二曰刻，三曰結。板者腕弱筆癡，全虧取與，物狀平扁，不能圓混也。刻者用筆中疑，心手相戾，勾畫之際妄生圭角也。結者欲行不行，當散不散，似物凝礙不能流暢者也」。——宋郭若虛圖畫見聞志

板刻結雖爲畫中三病，然又爲學畫者必由之境，未有不經板刻結而遽能靈活逸飄疏宕者

也。初學規矩未嫻，必求其板，板則平正而不致流於邪怪。初學研究未精，必求其刻，刻則深入而不致流於潦草。初學用筆無力，必求其結，結則厚重而不致流於輕佻。及其功夫既深，自能平正而不板，深入而不刻，厚重而不結。若初學下筆，便求靈活清妙，根基未固，修養未深，將何以措手哉！毒藥雖足以殺人，亦足以治病，惟在用之如何耳！

「作畫之病者衆矣，惟俗病最大。出於淺陋循卑，昧乎格法之大，動作無規，亂推取逸。強務古淡而枯燥，苟徒巧密而纏縛。詐爲老筆，本非自然。此謂筆墨格法氣韻之病」。——宋韓拙山水純全集

「畫者惟務華媚而體法虧，惟務柔細而神氣泯，實俗病耳」。——同上

「用墨最難，李成惜墨如金是也。大要去甜邪俗賴四個字」——元黃公望寫山水訣

「俗之一字，不僅丹華誇目一流，俗則不韻」——明王紱書畫傳習錄

「筆墨間寧有稚氣，毋有滯氣；寧有霸氣，毋有市氣。滯則不生，市則多俗，俗尤不可侵染。去俗無他法，多讀書則書卷之氣上升，市俗之氣下降矣」。——清王概芥子園畫傳

「畫俗有五：曰格俗，曰韻俗，曰氣俗，曰圖俗。其人既不喜臨摹古人，又不能自出精意。平鋪直敍，千篇一律者，謂之格俗。純用水墨渲染，僅見片白片黑，無從尋其筆墨之趣者，謂之韻俗。格局無異於人，而筆墨滯窒，墨氣昏暗者，謂之氣俗。狃於俗師之指

授，不識古人用筆之道。或燥筆如掰，或呆筆如刷，本自平庸無奇，而故欲出奇以駭俗；或妄生圭角，故作狂態者，謂之筆俗。非古名賢事蹟及風雅名目，專取諛頌繁華與一切不入詩料之事者，謂之圖俗。能去此五俗而後可幾於雅」。——清沈宗騫芥舟學畫編

畫中他病皆可醫，惟俗不可醫。習於俗者尚可醫，天生俗者不可醫。天生俗者，愈畫愈俗，直使和、緩束手，董(源)、李(成)搖頭。俗病甚多，不可枚舉。除宗騫所列之五俗外，姑舉數種，以見一斑：

(一)粗俗　粗枝大葉，任意塗抹，只求速成，毫無規矩。習八大、吳昌碩者多犯此病。

(二)野俗　劍拔弩張，色墨淋漓，只圖快意，不肯深思。習浙派者多犯此病。

(三)劃俗　橫生圭角，暴筋露骨，只求勁硬，毫無含蓄，習沈周者多犯此病。

(四)柔俗　筆力罷弱，有肉無骨，只有形態，而無精神。習華嵒者多犯此病。

(五)媚俗　飄逸有餘，骨格不足，秀媚多態，無一毫剛硬之氣，習惲格者多犯此病。

(六)墨俗　墨潤渲染，煙雲繚繞，只見墨色，不見用筆，習米芾者多犯此病，近代吳石僊尤甚。

(七)色俗　紅綠雜陳，金碧輝煌，只求豔麗，以投富商大賈之好。習青綠山水，工筆花鳥者多犯此病。

(八)稿俗　千篇一律，陳陳相因，左畫右畫，不離故步，習王原祁者多犯此病。

(九)奇俗　故作狂態以駭人，或倒行逆行以自快。習石濤者多犯此病。

(十)拙俗　故作詰曲破碎之狀，或專摹古拙澀滯之態，以文其不能畫之醜，習金農者多犯此病。

(十一)重俗　積筆累墨，務為厚重，以致全幅墨暗，深淺不分，習龔賢者多犯此病。

每一畫派創之者驚為創獲，摹之者流於習氣，畫一入習氣，未有能免於俗者。以其只有某派之形貌而無某派之精神也。例如八大，沈周、華喦、惲格、米芾、石濤、金農、龔賢等大家之畫，何嘗有一毫俗氣，特習之者則每俗不可耐耳。

「或問冗與雜，有分否乎？曰善哉問也。蓋畫家筆路要清，而冗雜俱與清相反者也。如林木叢密，或一幅中塞滿屋廬廟觀水閣，或一幅中三四見，路徑舟車，或亦三四見，謂之冗。至於雜則以巨然矩格而雜叔明，李唐筆法而雜李成，即米家父子相同而實異，不可雜也。苟為不分，雖寫得極文極妙，終是野格，非若書家之鍾、索可兼二王也」。——明唐志契繪事發微

畫家筆路之清不清，不在景物之繁簡而在布置之得當與否。布置得當，則雖千山萬水，重樓疊閣，人閒物盛，車水馬龍，不害其為清。布置不得當，則雖一樹一石，一屋一人，筆路極簡，而仍不免前後不分，輕重倒置，亦無救於冗。試觀李思訓、李昭道、趙伯駒、郭忠恕、王振鵬、仇英之畫，其繁複之狀，直令人咋舌；然試一尋其布置，則山之來龍去脈，水之源遠流

長，樓閣屋宇之向背拱揖，樹木花竹之掩映扶疏，人物舟車之顧盼奔馳，莫不井井有條。使觀者如入畫中，觀愈久而入愈深，直可以遺世消慮，百讀不厭，冗於何有？豈世間之畫，必須如倪瓚之孤樹獨亭，而始爲不冗乎？至於古今大家格局，雖有不同，而精神則殊未歧異。學者如能遺貌取神，冶千古畫家於一爐，有何不可？若強加湊合，如百衲之衣，則自不免於雜，此食古不化之流也。珍錯並置，而盡納於口，加以消化，自足養人，豈必只食一味，方爲攝生？南北兩宗，世號鑿枘，而王翬能兼蓄並收，反可勝人。且旣已寫得「極文極妙」，何以「終是野格」耶？格尚能極文極妙乎？狃於宗派陋習，兢兢以家法自囿，明，清畫家，多犯此病，唐氏亦未能免也。

「纖巧之習，世所矜趨，豈於畫反不崇尙？但巧矣而或不莊重，非畸邪無理，即安放不牢。每有石上砌石，樹根浮寄，樓宇傾壓，路逕難通之病。是巧與莊易相妨處，落筆時須商之」。——明唐志契繪事微言

纖巧非由於位置之不穩，格局之不妥，而在於筆墨之軟弱。只着眼於細微部分，全體無雄偉之氣象，是纖巧之弊也。若夫「畸邪無理，安放不牢，石上砌石，……」乃正拙於布置所致，何預於纖巧乎？

「人之稟質，固有敏鈍之殊，然其資始資生一也。豈鈍者性命有不正者乎？惟是習氣之誤傷不淺耳。故入門之路不可不愼，一失足則習氣浸淫於骨髓，後雖悔悟，而欲盡剔之

亦難。蓋一方每有一方之習，學者生於是長於是，所見所聞不過是。古人真蹟又不得見，即得見一二，又不肯虛心體認，而於古人之論說，復不肯靜參而默會，所以攻苦一生，而迄於無成。蓋非好學深思，心知其意，而虛衷集益，安能拔俗」？——清張庚浦山論畫

畫雖雕蟲小技，然欲卓然成家，亦殊非易事。必須有名師以指示門徑，益友以切磋方法，多遊名山大川以擴其胸襟而廣其見聞，常居名郡大都以拓其眼界而闊其交遊，時觀古人名蹟，博讀古人載籍，以益其古雅書卷之氣。更須敦品立節，工詩善書，以增其聲價。再能虛心求益，用功不輟。環境優裕，時代清平而克享遐齡，始能有成家之希望。能成家矣，而傳不傳又爲一問題。此所以歷代畫家甚多而成名者少，成名於一時者尙多，而永垂於千古者百不得一也。世有不少畫家資質非不純粹，思想非不聰敏，用功非不勤懇，徒以環境所限，足不出里閈，目未睹名山，學未經名師，障未遇妙蹟，胸襟未闊，蘊藏不富，囿於見聞，夜郎自大，甚且排斥異己。信口雌黃。地域之見誤人可謂深矣，救之之道，祇有一法，曰使之出外旅行。

「東坡嘗謂『好奇務新，乃詩之病』。畫豈不然」？——清方薰山靜居畫論

好奇務新，固不免於險怪之病，然天下之事物，所以有進步，則全由於好奇務新。試觀西洋近代文明，何一而非好奇務新之結果？而中國今日之孱弱不堪，事事落伍，奄奄一息者，何一而非好古務舊階之厲？畫道亦然，僅知墨守成規，故步自封，以致陳陳相因，每下愈況，

毫無進境。自黃公望而後，董其昌、王時敏、王鑑、王原祁，其格局之平庸，筆墨之枯淡，可謂不好奇務新矣。梅清、石濤、八大、惲格則能別出新意，不落窠臼，清代畫壇，賴此尚有生氣。好奇務新亦畫道之所以進步也。惟不按理法，專以新奇怪誕，駭世驚俗，仍不免爲畫道之野狐禪耳。

第九節　雜說

「昔人評大年畫，謂胸中必有千卷書，非眞有千卷書也。蓋大年以宋宗室，每集四方遠客山人，縱談名山大川，以爲古今至快。能動筆者，便欲其想像而出之。故其胸中富於聞見」——。明唐志契繪事微言

「昔人評大年畫，謂得胸中着萬卷書更奇。又大年以宋宗室不得遠遊，每朝陵回，得寫胸中邱壑。不行萬里路，不讀萬卷書，欲作畫祖，其可得乎？此在吾曹勉之，無望庸史矣」。——明董其昌畫旨

同一人物，同一事蹟，然觀董、唐兩家之紀載，則不但不同而且相反。一謂大年胸中有千卷書，一謂胸中得着萬卷書，不特千與萬之差，而「得着」乃「有」之反。一謂不能遠遊，僅集四方遠客山人縱談名山大川；一謂不能遠遊，每朝陵回，得寫胸中邱壑。是其不能遠遊同，而一則集人縱談，一則朝陵又不同。按趙令穰定大年，宋宗室子，畫蹟秀逸瀟灑，惟無深山大

壑，僅多水村小景。良以宗室之子，養尊處優，風流蘊藉，偶弄筆墨，便自不俗。但無豐富之學問，與廣博之見聞；故其所作，僅為水村小景，秀麗有餘而雄偉不足也。昔人所評，不詳何出。無從稽考。遂致傳聞失實，甚至彼此相反，此種謬傳，歷代相沿固甚多也。

至於名山大川，非親身目覩，不足以盡其繁複之狀，窮其幽奧之趣而領其雄偉之氣。若夫高聳雲漢，危駭鬼神，嶔崎巍峨，崚嶒崚峭。波濤洶湧，雷轟電擊，滔天襄陵，一望無際。朝暉夕陰，氣象萬千，雖善談者豈能述其萬一哉！縱能述其大概，而聞者仍不免有模糊影響，捕風捉影之歎，又何能以耳之所聞現之筆下哉！此趙令穰所以終身只能作水村小景，而無名山大川氣象者，縱其所聞名山大川甚多，究無濟於事也。唐氏並非不知此理，故又云：

「凡學畫者看眞山眞水，極長學問，便脫時人筆下調子，便無作家俗氣。古人云：『墨瀋留川影，筆花傳石神』，此之謂也。蓋山水所難在咫尺之間，有千里萬里之勢。不善者縱橫畫舊人粉本，其意原自遠，到手落筆反近矣。故畫山水而不臨極高極遠，徒模倣舊人棧道瀑布，終是模糊丘壑，未可便得佳境」。——明唐志契繪事微言

此節所述試以之與前節相比較，其自相矛盾之處，可以不攻自破矣。

「宋、元人畫愈玩愈佳，正以其雖解衣礡礴，任意揮灑，然一筆不苟。若今人朝寫暮完，率意應酬，那得有好筆法」？——明唐志契繪事微言

唐氏曾言「山水原是風流瀟灑之事，與寫草書行書相同，不是拘攣用功之物」。今又云：

「一筆不苟，若今人朝寫暮完，率意應酬，那得有好筆法」？既云：「任意揮灑，」又云：「一筆不苟」。不知作畫究係「不是拘攣用功之物」，抑係「一筆不苟」？其實風流瀟灑與一筆不苟，當分別言之，作畫之人必須風流瀟灑，以高尙其思想，純潔其人格，而所作之畫則必須處處合法，一筆不苟，始能得優美完善之作品。否則人品雖高，技術不精，與筆法精妙而人格低劣，均不足以爲完美有價值之作品也。至於「朝寫暮完」，是一畫已寫一日之久。在唐、宋之青綠山水，固爲「率意應酬」，然在後來之寫意山水，一日畫一幅，固已必工整，大有「一筆不苟」之勢矣。

率意應酬，固常無好筆法，然以不受拘束，心胸闊然，無所凝滯，反時有出乎意外之佳作。然惟限於小品，興之所至，容或一獲。若夫偉大作品，則非斂神靜氣，敬謹將事不可。原夫率意應酬之由來，亦有數種：索然者爲傖父俗子，富商大賈，或軍閥權奸，土豪劣紳。畫家心鄙其人而又不能不勉強捉筆，遂不得不率意應酬矣。索畫者慳吝儉嗇，不肯破鈔。或送微薄之禮，或招飲於酒家。涎皮賴臉，纏繞不休，遂不得不率意應酬矣。又或假爲同道，朝求摺扇，暮索斗方。或沾親帶故，謬託知交。借人筆墨以爲奔競之具，畫家處此，應之則不勝其煩，卻之則情有難堪。但又不得不率意應酬，以圖了事矣。又或平日優游，畫債累積。遇年過節，無法籌措，於是漏夜工作，只圖完幅，可以易錢，不顧所作之工拙優劣，此在率意應酬爲最不可恕者。其實作畫，無論索畫者之爲何人，畫者均應盡其在我，不能存率意應酬之心。

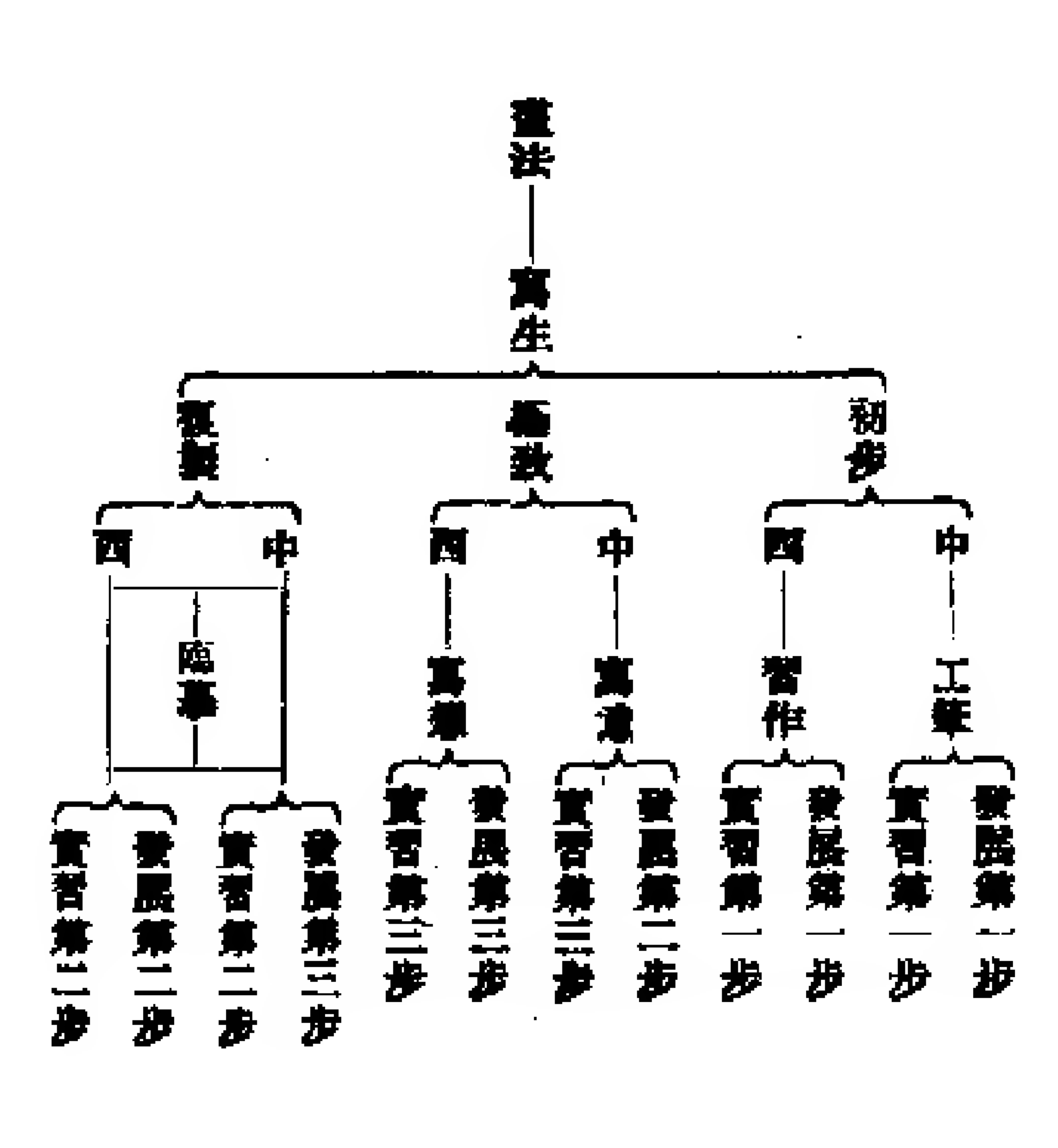
因畫家乃對於其所畫之畫負無限責任，而非對於索畫者負責任也。索畫者之情景屬於暫時，轉瞬即逝。而所畫一出，不但爲衆人之所共覩，且可以流傳無窮。覩者只論畫之優劣絕無再論及畫時之環境與索畫之人者。亦絕無人因作畫時之環境而原諒其筆墨之惡劣者。故畫者作畫，無論何人何地何時，均不能存牽就應酬之心也。

第四章　寫生之研究

第一節　概論

地無論中西，時無論今古，繪畫之方法僅有一種。一種何？卽寫生是也。寫生者畫之始，亦畫之終也。寫生之方法可分爲三部：寫生之初步爲工筆，寫生之極致爲寫意，寫生之複製爲臨摹。西洋畫雖亦同此步驟而略有不同。西畫寫生之初步爲習作，寫生之極致爲寫想，寫生之複製爲臨摹。工筆與寫意有粗細之分，而全爲整幅之畫。習作與寫想無粗細之別而有零整之分。蓋習作多爲部分之研究，爲寫想時儲備材料，其本身無獨立成畫之價值。至於此三種方法之實用與發展，亦可分爲兩種：在中國繪畫史上之發展則先有工筆，繼有寫意，終爲臨摹。故宋以前爲寫生時代，宋至元爲寫意時代，明至淸爲臨摹時代。至於西洋繪畫史上之發展與中國不同，其寫生寫想臨摹，幾爲齊驅並進，在時代上殊難加以顯明之劃分。在習畫之實用上，中國與西洋均係先寫生，繼臨摹，終則寫意或寫想。惟中國畫家每多先臨摹而後寫生者，漸至只有臨摹與寫意兩種而將寫生忘卻，遂使國畫有退無進，陷於悲慘之境地。近代之西洋畫又與中國畫適相反，只有寫生寫想而痛惡臨摹，以致爭奇鬭異，互爲雄長，發生種種新派，而成混

亂之局面。中國畫如天下一統，承平日久，社會日漸腐化，各種事業均奄奄無生氣。西洋畫如



戰國七雄，殺伐相仍，此仆彼起，結果亦不免筋疲力竭，兩敗俱傷，毫無成就。中國畫家如長途疲乏，足酸腿痛，前途茫茫，有路而不能走，西洋畫家如入五都之市，街衢縱橫，車馬雜

逕，目迷五色，不辨方向，見路即走，不知所歸。今日世界上之繪畫，均陷於困苦之境，固不僅中國畫之衰頹已也。中國畫而欲復興，非先剷除萎靡不振，毫無生氣之臨摹不可！

第二節　唐宋以前之寫生畫家

中國歷代寫生畫家甚多，宋以前幾全為寫生畫家，宋以後漸少，至明、清而幾成廣陵散，於是一般人均認為中國畫只有臨摹而無寫生，茲將歷代寫生畫家之最著名者，摘列於下，以祛衆惑。

敬君——齊王起九重臺，召敬君圖之，敬君久不得歸，思其妻，乃畫妻對之。（劉向說苑。）

毛延壽——畫人形醜好老少，必得其眞。（葛洪西京雜記。）

趙岐——年九十餘，先自為壽藏，圖季札、子產、晏嬰、叔向四像居賓位，又自畫其像居主位，皆為贊頌。（後漢書○按此為圖畫自畫像之始。）

徐邈——魏明帝遊洛水，見白獺愛之，不可得。邈曰：「獺嗜鯖魚，乃不避死」，遂畫板作鯖魚懸岸，羣獺競來，一時執得。帝嘉歎曰：「卿畫何其神耶」？答曰：「臣未嘗執筆，人所作者，自可庶幾」。（續齊諧記）

曹不興——權使畫屏風，誤落筆點素，因就以作蠅。既進御，權以為生蠅，舉手彈之。張勃吳錄吳赤烏元年冬十月，帝遊青谿見一赤龍自天而下，凌波而行，遂命弗興圖之，帝為之

贊。至宋文帝時累月亢旱，祈禱無應。迺取弗興畫龍置於水上，應時蓄水成霧，經旬霶霈。朱景玄唐朝名畫錄。

顧愷之——每畫人成，或數年不點目睛，人問其故，答曰：「四體妍蚩，本無闕少，於妙處傳神寫照，正在阿堵中。」嘗悅一鄰女，迺圖形於壁以棘針釘其心，女遂患心痛，去針而愈。晉書本傳。

宗炳——每遊山水，往輒往歸，凡所遊履，皆圖之於室，謂之撫琴動操，欲令衆山皆響。南史本傳。

殷蒨——善寫人面，與真不別。劉瑱妹爲齊鄱陽王妃，王爲齊明帝所誅，妃追傷成疾。瑱令蒨畫王形像并圖王平日所寵姬共照鏡狀。妃覩唾之，病亦差。南史劉瑱傳。

謝赫——寫貌人物，不俟對看，所須一覽便歸，毫髮皆無遺失。續畫品。

張僧繇——武帝諸王在外，武帝思之，遣僧繇乘傳寫貌，對之如面也。張彥遠歷代名畫記 潤州興國寺苦鳩鴿棲梁上，穢汙尊容，僧繇乃東壁上畫一鷹，西壁上畫一鷂，皆側首向簷外看，自是鳩鴿等不復敢來。張鷟朝野僉載。

楊子華——嘗畫馬於壁，夜聽蹄齧長鳴，如索水草。圖龍於素，舒卷輒雲氣縈集。張彥遠歷代名畫記。

劉殺鬼——畫鬬雀於壁間，世祖北齊見之以爲生，拂之方覺。同上。

展子虔——作立馬有走勢，臥馬則腹有騰驤起躍勢。（董逌廣川畫跋）善畫臺閣，寫江山遠近之勢尤工，有咫尺千里之趣。（宣和畫譜）

鄭法士——長於人物，至冠纓佩帶，無不有法，而儀矩風度，取象其人。雖流水浮雲，率無定態。筆端之妙，亦能形容。（宣和畫譜）

楊契丹——與田僧亮、鄭法士同於京師光明寺畫小塔。楊以簟蔽畫處。鄭竊觀之曰：卿畫終不可學，何勞鄣蔽？又求楊畫本。楊引鄭至朝堂，指宮闕衣冠車馬曰：此是吾畫本也。鄭深歎伏。（畫後品）

閻立本——太宗與侍臣泛舟春苑池，見異鳥容與波上悅之，詔坐者賦詩，召立本侔狀。工於寫眞。秦府十八學士圖及貞觀中凌烟閣功臣圖，並立本之跡。（舊唐書本傳）時天下初定，異國來朝，詔立本畫外國圖。又鄠杜閒有蒼虎爲患，虢王、元鳳一矢斃之，召立本寫貌以旌雄勇。（歷代名畫記）。

李思訓——山水絕妙，鳥獸草木，皆窮其態。明皇召思訓畫大同殿壁兼掩障。異日因對語思訓曰：卿所畫掩障，夜聞水聲，通神之佳手也。（唐朝名畫錄）。

吳道子——明皇天寶中忽思蜀道嘉陵江水，遂假吳生驛駟，令往寫貌，及回日帝問其狀。奏曰：臣無粉本，並記在心。後宣令於大同殿圖之。嘉陵江三百餘里山水一日而畢。（唐朝名畫錄）。

韋无忝——明皇時以畫鞍馬異獸，獨擅其名，時人稱韋畫四足無不妙也。外國曾獻獅子，旣畫畢，酷似其狀。凡展圖觀覽，百獸見之，皆驚懼。

王維——畫輞川圖，山谷鬱鬱盤盤，雲水飛動，意出塵外，怪生筆端。唐朝名畫錄 過郢州畫孟浩然像於刺史亭。唐書孟浩然傳。

韓幹——善寫貌人物，尤工鞍馬。明皇天寶中召入供奉，令師陳閎畫馬，帝怪其不同，因詰之。奏云：臣自有師，陛下內廐之馬皆臣之師也。上甚異之。唐朝名畫錄。

陳閎——善寫眞及畫人物士女，明皇開元中召入供奉，每令寫御容，冠絕當代。同上，

韋偃——韋侯松千枝萬葉，非經歲不成，鱗文一一如眞。米芾畫史。

王宰——蜀中人，多畫蜀山，玲瓏嵌空，巉嵯巧峭。歷代名畫記。

周昉——郭汾陽婿趙縱侍郎，嘗令韓幹寫眞，衆稱其善。後又請周昉長史寫之。趙夫人歸省，令公問云：此畫何人？對曰：趙郎也。又云：何者最似？對曰：兩畫皆似，後畫尤佳。又問：何以言之？云：前畫者空得趙郎狀貌，後畫者兼移其神氣，得趙郎性情笑言之姿。令公問曰：後畫者何人？乃云：長史周昉。是日遂定二畫之優劣，令送錦綵數百段與之。圖畫見聞誌。

戴嵩——畫牛得其性相近處。畫錄至謂牛與牧童點睛，目明對照，形容著目中。至飲流赴水，則浮景見牛唇鼻相連。廣川畫跋。

邊鸞——貞元中新羅國獻孔雀解舞者。德宗詔於玄武殿寫貌，一正一背，翠彩生動，金羽煇灼。唐朝名畫錄。

常重胤——僖宗幸蜀回鑾之日，蜀民奏寫御容於大聖慈寺，重胤一寫而成，內外官屬無不駭歎。黃休復益州名畫錄。

徐熙——善畫花竹林木蟬蝶草蟲之類。多遊園圃以求情狀。尤能設色，絕有生意。劉道醇聖朝名畫評。

郭乾暉——工畫鷙鳥雜禽。常於郊居畜其禽鳥，每澄思寂慮，玩心其間，偶得意即命筆。宣和畫譜。

滕昌祐——常於所居樹竹石杞菊，種名花異草木，以資其畫。初工畫無師，惟寫生物，以似爲功而已。

黃筌——淮南通幣中，有生鶴數隻，蜀主命筌寫於偏殿之殿，精彩態度，更愈於生。往往致生鶴立於畫側。益州名畫錄。

李成——畫山上亭館及樓塔之類，皆仰畫飛簷。沈括夢溪筆談。

范寬——畫山水始師李成，又師荊浩，旣乃歎曰：與其師人不若師諸造化。乃含舊習，卜居終南、太華，偏觀奇勝，落筆雄偉老硬，眞得山骨而與關、李並馳方駕也。夏文彥圖繪寶鑑。

董源——工秋嵐遠景，多寫江南眞山，不爲奇峭之筆。夢溪筆談。

郭忠恕——畫重樓複閣，間見疊出，善木工料之，無一不合規矩。聞見後錄。

趙昌——善畫花，每晨朝露下時，遶闌檻諦玩，手中調彩色寫之，自號寫生趙昌。江少虞皇朝事實類苑。

易元吉——嘗遊荊、湖間，入萬守山百餘里，以覘猿狖獐鹿之屬，逮諸林石景物，一一心傳足記，得天性野逸之姿。寓宿山家，動經累月。又嘗於長沙所居舍後，疏鑿池沼，間以亂石叢花，疏篁折葦，其間多蓄諸水禽，每穴窗伺其動靜，遊息之態，以資畫筆之妙。圖畫見聞志。

李公麟——凡目所覩，卽領其要，尤工人物，能分別狀貌，尊卑貴賤，咸有區別。宣和畫譜留意畫馬，每欲畫馬，必觀羣馬以蓄變態。鶴山集。

釋仲仁——酷愛梅花，偶月夜見牕間疏影橫斜，蕭然可愛，遂以筆規其狀。因此好寫，得其三昧。畫史會要。

以上雜舉宋以前之偉大畫家四十人，觀其所以成爲偉大畫家，能名於時，傳於後，而爲千古畫壇所崇奉者，無不在於能從事寫生，獨創一格，故能翹然特出，如鷄羣之鶴。及其畫道旣成，從之學者甚衆，然終無出藍之譽者，蓋學者僅知習其師已成迹，而不肯從事於寫生。以貌似其師之形狀爲已足，並無艱苦卓絕，獨闢蹊徑之志，故其佳者僅能得其師之一體，其劣者或竟望塵莫及，終身無成，卽成亦爲其師之聲華所掩，無出頭之日。故唐、宋之畫家多矣，其昭然在人耳目者率皆能自樹立，不甘追隨他人者也。再則無論何種畫法如人物，如山水，如花

鳥，如梅竹，如走獸，其創始者，無不爲寫生專家，國畫畫法之根源在寫生。欲求國畫之發展必須寫生，欲挽回國畫之頹運亦必須寫生。聞者倘疑吾言乎？

第三節　歷代寫生畫論

歷代關於寫生畫法之畫論甚多，本書爲篇幅所限，名言高論，未遑具引。茲僅擇其爲人所熟知者，列數則於下：

「太行山有洪谷，其間數畝之田，吾常耕而食之。有日登神鉦山四望迥跡入大巖扉，苔徑露水，怪石祥煙，疾進其處皆古松也。中獨圍大者，皮老蒼蘚，翔鱗乘空，蟠虬之勢，欲附雲漢。成林者爽氣重榮，不能者抱節自屈。或迴根出土，或偃截巨流，挂岸盤溪，披苔裂石。因驚其異，遍而賞之，明日攜筆復就寫之，凡數萬本，方知其眞」。五代荆浩筆法記。

荆浩之山水，善寫雲中山頂，四面峻厚，開宋朝山水畫之法門，爲唐、宋之冠冕。寫生松樹至數萬本，其勤可知，其功力之深亦可想見矣。

「學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁之上，則竹之眞形出矣。學畫山水者何以異此？蓋身卽山川而取之，則山水之意度見矣。眞山水之川谷，遠望之以取其勢，近望之以取其質。眞山水之

雲氣四時不同：春融怡，夏蓊鬱，秋疏薄，冬黯淡，畫見其大象而不爲斬刻之形，則雲氣之態度活矣。眞山水之煙嵐四時不同，春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如妝，冬山慘澹而如睡，畫見其大意，而不爲刻畫之跡，則煙嵐之氣象正矣。眞山水之風雨遠望可得，而近者玩習不能究錯縱起止之勢。眞山水之陰晴，遠望可盡，而近者拘狹不能得明晦隱見之迹。……山近看如此，遠數里看又如此，遠十數里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。山正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異，所謂山形面面看也。如此是一山而兼數十百山之形狀，可得不悉乎？山春夏看如此，秋冬看又如此，所謂四時之景不同也。山朝看如此，暮看又如此，陰晴看又如此，所謂朝暮變態之不同也。如此是一山而兼數十百山之意態，可得不究乎？春山煙雲連綿人欣欣，夏山嘉木繁陰人坦坦，秋山明淨搖落人肅肅，冬山昏霾翳塞人寂寂。看此畫令人生此意，如眞在此山中，此畫之景外意也」。宋郭熙山水訓

「嵩山多好溪，華山多好峯，衡山多好別岫，常山多好列岫，泰山特好主峯，天台、武夷、廬、霍、雁蕩、岷峨、巫峽、天壇、王屋、林慮、武當，皆天下名山巨鎮，天地寶藏所出，先聖窟宅所隱，奇崛神秀，莫可窮其要妙。欲奪其造化，則莫神於好，莫精於勤，莫大於飽游飫看，歷歷羅列於胸中。而目不見絹素，手不知筆墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾畫。……今執筆者所養之不擴充，所覽之不淳熟，所經之不衆多，所取之不

精粹，而得紙拂筆，水墨遽下，不知何以掇景於煙霞之表，發興於溪山之顛哉？千里之山，不能盡奇，萬里之水，豈能盡秀？太行枕華夏而面目者林慮，泰山占齊魯而勝絕者龍巖，一概畫之，版圖何異」？同上。

古代論山水寫生之書，以郭熙最為明澈透闢，全書無一句不從實驗中得來，與捕風捉影，徒尚空談者相去何啻霄壤？即其文字亦雄偉流暢，讀之令人神旺。

「夫畫花竹翎毛者，正當浸潤飼養飛放之徒。叫蟲也，問養叫蟲者。鬪蟲也，問養鬪蟲者，或棚頭之人求之。鷙禽須問養鷙禽者求之。正當各從其類。又解繫自有體法，豈可一毫之差也！畫牛虎犬馬，一切飛走，要皆從類而得之者眞矣。不然則勞而無功，遠之又遠矣。韓幹畫馬廐中萬馬皆吾師之說明矣。畫花竹者，須訪問於老圃，朝暮觀之，然後見其含苞養秀榮枯凋落之態無關矣。畫山水者，須要遍歷廣觀，然後方知著筆去處。何以知之？澄叟自幼而觀湘中山水，長游三峽夔門，或水或陸，盡得其態，久久然後自覺有力水墨」。宋李澄叟畫說。

李澄叟畫說一書，雖眞僞尚難確定，然其所論則精當不移。

「退惟嗜好迂疎，久乃彌篤，天成其志，行役萬餘里，登會稽，歷吳楚，踰閩嶠，東南山川林藪，游涉殆盡，所至非此君，無與寓目。凡其族屬支庶形色情狀，生聚榮枯，老稚優劣，窮觀熟察，曾不一致。往歲仗國威靈，遠使交趾，深入竹鄉，究觀詭異之產，於

焉辨析疑似，區別品彙。不敢盡信紙上語。焦心苦思，參訂比擬，嗜忘予之與竹。自謂略見古人用意妙處，求一藝之精，信不易矣」。元李衎竹譜。

李衎專嗜畫竹初師文同，繼乃從事寫生，所著竹譜辨析精微，條列詳明，最合於科學組織，爲學畫竹者必讀之書。

「歐陽公嘗得一古畫牡丹叢，其下有一貓，永叔未知其精妙。丞相正肅吳公與歐公家相近，一見曰：此正午牡丹叢。何以明之？其花敷妍而色燥，此日中時花也。貓眼黑睛如線，此正午貓眼也。有帶露花則房斂而色澤，貓眼早暮則睛圓，正午則如一線耳。此亦善求古人之意也」。墨客揮犀宋彭乘論畫

此不但畫者觀察精審，細入毫髮，而觀者亦能深知畫意，古人格物之精如此，寫生焉有不工者哉！

「曾雲巢無疑工畫草蟲，年邁愈精，余嘗問其有所傳乎？無疑笑曰：是豈有法可傳哉！某自少時，取草蟲籠而觀之，窮晝夜不厭。又恐其神之不完也，復就草地之間觀之，於是始得其天。方其落筆之際，不知我之爲草蟲耶？草蟲之爲我耶？此與造化生物之機械，蓋無以異，豈有可傳之法哉」？鶴林玉露宋羅大經論畫。

畫草蟲之時，竟能不知我之爲草蟲，草蟲之爲我，用志不分，乃凝於神，不但畫草蟲，畫其他人物花鳥走獸，均當用此方法，始能物化神移，出人意表。

「使人偉衣冠，肅瞻眡，巍坐屏息，仰而視，俯而起草，毫髮不差，若鏡中寫影，未必不木偶也。著眼於顛沛造次應對進退，顰頞適悅舒急倨敬之頃，熟想而默識，一得佳思，亟運筆墨，兔起鶻落，則氣王而神完矣」。江湖長翁集宋陳造論寫神

國畫作肖像以取神爲主，肖形爲次，故曰傳神，其法與西法之用模特兒不同，此乃東方寫生方法與西方寫生方法根本不同之點。但初學之人，即命之遺貌取神，則將無所措手，故爲今之計，初學者無妨先用西法以求形狀之練習，再用中法以求阿堵之傳神，庶有豸乎？

第四節　寫生之方法

中國畫既以寫生爲根柢，發源甚早，流衍甚久，而終爲臨摹所篡竊，以至今日之畫界只知有臨摹，不知有寫生。其故蓋由於由自然界之景物畫爲圖畫之寫生畫難，由古人已成之畫，臨仿爲相似之畫易。古人無稿本可臨，非寫生不可。後人有範作可循，無待創作。好逸惡勞，避難就易，人之常情，無足怪者。師以此教其徒，父以此詔其子，靡然以臨摹相尚，不知寫生爲何物矣。試觀元以前論畫之作，率論如何用筆，如何布置，如何肖自然；元以後論畫之作，率論某人學某人，某人似某人，學大李將軍者爲某某，學王摩詰者爲某某，某某爲董、巨之嫡派，某某爲倪、黃之肖子。其初尚爲直接仿傚某人，其後仿者漸多，遂至輾相仿傚，愈去愈遠。中國畫界遂不復知有寫生畫法矣。

中國畫寫生方法既廢，數百年來已成絕學，吾人今日而欲再從事寫生，積重難返，似非易易，然若痛下決心，則亦並不甚難。中國畫寫生之方法雖已失傳，而西洋畫寫生之方法則方盛行。國畫如欲借助他山，殊爲便利，一切寫生器具，均可借用，今將寫生方法分爲山水人物花鳥三種，略述於下：

(一)山水之寫生畫法　中國山水畫與西洋風景畫其寫生方法，有一根本不同之點。即西畫寫生之時，須按照透視學之理法，畫家立足之停點有一定，不可左右動，亦不可前後移，畫家眼睛之視點亦須有一定，不可左右移，亦不可前後動。而一切垂直線水平線與畫面成角度之線，必受視點與地平線之限制，並無絲毫之自由。眼所能見者畫之，眼所不能見者不能畫也。故能逼肖實景，一目瞭然，遠近大小，秩然不紊，此西畫之長也。國畫之寫生，並無一定之停點，亦無一定之視點，更無一定之地平線，畫者如坐飛機，左右迴翔，如乘電梯，上下任意。故能近睹村樹，遠瞻遙山，上觀峯頂，下瞰幽谷。左右逢源，取捨隨心。遊某處之山，不必面對某山作畫，只於遊完以後，全山景象，宛在目前，於是擷其精華，去其糟粕，重行淘汰，重行組織，畫出以後，一望而知爲某山，然實考之則又不似某山，此種遺貌取神，不即不離之寫生方法，乃國畫之特長，爲西洋固定方法所不及。然不明西畫之固定方法，則國畫之活動方法亦苦難措手。每見今日號稱國畫家者藉遊山寫生之名，亦攜筆入山，及至一睹高山大嶽，徒興仰止之歎，實無法可以移於尺幅之上，遂不免空入寶山，徒手而歸。故余以

為欲習國畫之寫生方法，不可不先習西畫之寫生方法以為之階梯。若學者能習正式之西畫一二年，固屬甚佳，否則只借用其方法，以寫國畫亦無不可。俟固定之寫生，部分之寫生基礎穩固以後，再從事於活動之寫生，全體之寫生，自有循序漸進之樂，而無畏難中止之弊矣。

今將述余從事山水畫寫生之經過，以為有志此道者之參考。憶髫年嗜畫，稍長遊燕京入陳師曾先生之門，攻山水，從沈周、藍瑛、龔賢等剛硬一派入手。同時並兼習西畫，尤嗜水彩畫繼續研習至十年之久，性又好遊，凡遊必以水彩畫具自隨。所作漸多，經驗亦稍豐，同時山水畫之研究亦未曾稍懈。最初十年尚未脫師門之羈絆，及後師曾先生歸道山，頓失所依，乃謀所以自立。肆力明、清諸賢而尚不知實行寫生也。其後水彩畫之興趣漸減，山水畫之興趣漸增，二者不能兼得，遂捨水彩而專國畫。及來海上，與時賢往返，於是所見益廣，而畫境進步亦速。海上為人文淵藪，畫家不下五六百人，然大率規撫古人，其從事寫生者，僅見吾友黃賓虹、張大千、錢瘦鐵等數君。民國二十年夏偕徐生培基遊雁蕩乃決心從事寫生。利用西畫中之寫生器具如畫架，三角椅，調色盤，水壺，畫箱等，另備簡單之筆，墨，硯及國畫顏料，以普通紙張不宜於野外，以裱成之空白册頁代之。及抵雁蕩，寓於靈巖寺中。行裝甫卸，即於寺後作獨秀峯一幅，一切構圖及透視方法均用西法，而用筆用色則用中法。畫成以後，尚有可觀，於是信心始堅。二人終日往來山巔水澨，從事寫生，陰雨則居寺中整理脩飾，並作遊記。一月之中畫成册頁六册計九十餘幅。遊記與畫均曾刊入旅行雜誌。回滬後持示同道，咸相嘆賞。及後歷年

遊踪所至，必以寫生册頁自隨。計今所畫已有雁蕩六册，華山兩册，廬山兩册，天台一册，浙東一册，濟南一册，蘇州一册，宜興兩洞一册，金華一册，浙、贛一册，黃山、白岳、九華一册。其間畫法已有不少變化。最初利用西法，不免爲西法所限，且目對實物，無運用思想之餘地，於是所畫者，每多似山不似畫，有重濁質實之弊，乏清疏秀逸之趣。偶以時間關係，用鉛筆作速寫，回寓於休息時補畫，則反饒有筆墨之趣，蓋目不見實物而尙有實物之印象，此種印象又爲其特別顯著，特別偉大之部分而非其繁瑣細微之部分，故畫時頗能表現其地之特徵，運筆自由，不甚拘束也。遊天台之時以時間匆促，無暇實地寫生，乃只用鉛筆作稿，及歸海上，重行計劃，加以組織，首尾完聚，無支離破碎之患，較前所作，又勝一籌。册頁畫成以後，以之爲根據，或擴爲大幅，或展爲屏軸，均極便利，今日始知數年水彩寫生不爲徒勞。故余主張第一步寫生必須用西法以爲入門之方便，以後研究稍多，心得稍富，便可遞進而用中法，中西畫法之間，毫無牽合之痕迹。自信此法乃復興山水寫生之捷徑。所望有志之士，抱勇往直前之精神，持百折不撓之毅力，有努力奮鬪之決心，犧牲淺近之利益，立定遠大之目標，抉破俗見之範籬，擺脫古人之窠臼，則庶有廓清雲霧，重見天日之希望也。

(二)人物之寫生畫法　中國之人物畫法最初本亦先從骷髏畫起，繼畫裸體之祕戲，然後再畫着衣冠之人物，惟宋、元以來，此法漸失，除傳神一道尙知面對所畫之人，不廢寫生方法外，其他仙佛，賢聖，人物，仕女，則專事臨摹，只注意於筆法之運用，衣紋之變化，而於

人體之眞實形狀，手足之長短，身體之比例，俱不注意。所畫之面目，無論貴賤貧富，老幼男女，均屬同一模型，試觀陳老蓮之人物，除用筆剛硬如鐵外，所畫之面目，男則傖俗如皂隸士匪，女則臃腫如傷婦虔婆，至其身體之矮短，尤爲侏儒可笑。近代人物畫家亦同受此病。西畫極重人物，畫法本與原來之國畫方法相似。初學者先用木炭畫石膏像，石膏像亦分若干階級，自耳，鼻，口，眼之部分漸進而爲面，頭，半身，全身，羣像。石膏像熟練後，再畫裸體之模特兒，裸體既已熟練，始畫衣冠人物，故其所畫由內以及外，其尺寸大小，長短比例，均審愼周詳，切合實物。余以爲今日中國之人物畫亦無妨採用西法。最初亦可先畫石膏，以其形狀固定，易於捉摸也。惟用筆不必用木炭，無妨卽用中國畫之毛筆，在中國紙上，鈎勒石膏像之輪廓，務使不用陰影而能表現物體之凹凸。同時並須注意輪廓之用筆，務須勁挺宛轉，不失國畫固有風味，絕不可模仿西畫之用筆，支支節節，以致筆力毫無。用毛筆鈎石膏像旣畢，卽可進而鈎裸體之模特兒，在國內之純裸體模特兒殊不易得，半裸或腰圍衣物者則甚易得。以後再進而鈎著衣冠之人物。如此則對於人物方面之基本知識（可參考藝術解剖學）及技能旣有相當成就，然後再博讀載籍，廣覽古畫，務使人物之實質不背乎自然，畫面趣味不失國粹，至於考研時代，參酌風土，分別賢愚，則傳神阿堵，要在自己之運用神化，非文字所能傳達也。

(三)花鳥之寫生畫法　習花鳥者除一方面按照芥子園畫傳第二三集所列之方法練習用筆

外，其寫生方法略述於下：

用一寸見方之木條製成四尺長三尺闊或五尺長四尺闊之木框，如圖，兩面糊以白紙約五六層，可作畫板之用。另備室內畫架一具。（較室外者爲大）寫生時如寫花卉，則可先取盆花移置室中。用普通之紙釘於板上，於其上對花描寫，先用鉛筆起稿，以便改正，先畫花朵，或畫一枝，以漸再畫全株，鉛筆畫畢，用墨筆重鈎輪廓，其有錯誤無法改正，或改正多次，不甚清晰者，另取紙貼上再畫。鈎畢以後，將礬紙敷於稿上四面釘住或用紙條貼住。隔紙隱約可見所畫之稿，用細墨線鈎輪廓，然後按照花葉之色彩以漸着色，花瓣之反正，花葉之陰陽，色彩之濃淡，均須按照實物，一絲不苟，細細畫出。盆花既有研究，再移置花園中，畫大株之花或數株一叢之花。再進則可以將數種不同之花加以配合。寫生時對於花之細微部既研究盡致，然後再參考古畫以練習筆法章法，免致畫成博物標本。工筆之畫既有把握，以漸再畫稍粗之半工半寫，及形狀筆法，均已熟練，再放膽而爲大寫意不難矣。至於畫翎毛走獸，則第一步可先取剝製之博物標本畫之，亦猶畫人物之畫石膏像也。形狀既研究清晰，惟剝製者之色澤不免枯燥，可再將獵取之禽獸畫之，然後再就籠中之鳥或動物園中之鳥獸畫之。如欲求其活潑天機，則非入深山大澤與鹿豕居與虎豹遊不可。

無論山水人物花鳥，初寫生時，利用外國之方法，其目的在求形狀之正確。及其形狀既

得。無論畫工筆寫意，必須用中國之方法，以求筆力之挺拔，色彩之明淨，格局之瀟湘，氣韻之生動，始成爲優良之國畫，始是人爲我用，若一味服從他人，忘其固有，舍己耘人，久假不歸，則我爲人用，其患有不堪設想者矣。學者其慎之！

第五章　畫籍之研究

第一節　畫籍之數目

中國關於繪畫之書籍，雖未能浩如煙海，卻亦能充棟汗牛。六朝以前不過片言隻語，兩晉以後，始有專著。自顧愷之、王微、宗炳開端，著作漸盛，或廣續前脩，或獨標新意。其間盛衰多少，亦變化多端。茲列自明、清以來，見於著錄之畫籍數目彙列於下：

（一）王氏畫苑　十四種。純屬論畫之作。

（二）畫苑補益　十六種。純屬論畫之作，真僞並收。

（三）四庫全書　六十八種。四庫提要藝術類及藝術存目。

（四）佩文齋書畫譜　引用書目一千八百四十四種，純論書畫者七十種，列著者姓名，而不著時代。其時代列於引用之題目上。

（五）古今畫書集成　待考。

（六）歷代畫史彙傳　引用書目一千二百六十三種，論畫之書九十七種。不著作者姓名時代，難於考核，殊爲失檢。

（七）美術叢書　四集四十輯共收書畫技藝之書二百九十一種。關於畫學者一百一十八種，爲歷代搜集最富之書。

（八）中國畫學全史　附錄歷代關於畫學之書目共三百七十六種。內書筏一種應除外，實爲三百七十五種。作者名號籍貫時代均註明。

（九）畫法要錄　正編引用書目一二〇種，純爲畫學者約九十種。二編引用書目一〇八種，純畫學者約八十種。正二編相重者四十種，兩共一三〇種。

（十）書畫書錄解題　純粹畫學者二百三十種。書畫合編者一百種。雜記者十七種。僞託者二十三種。散佚者七十七種。未見者一百三十七種。共五百八十四種。作者姓名時代籍貫及版本均註明。

（十一）畫論叢刊　共五十四種。純屬論畫之作，附著者小傳及版本校勘。

（十二）中國繪畫史　拙著中國文化史叢書本，加以論列者共三百二十四種。註作者姓名時代。

以上十二種約可分爲三大類：

（一）全錄原文者：　王氏書苑，畫苑補益，四庫全書。六十八種中全錄原文者□□□種，其餘爲藝術存目而不錄原文。美術叢書，畫論叢刊。

（二）摘錄原文者：　佩文齋書畫譜，古今圖書集成藝術典，歷代畫史彙傳。僅限於畫史；

其他畫學畫法均不錄。畫法要錄。僅限於畫法。

(三)摘錄論列者：中國畫學全史其附錄一列歷代關於畫學之著述目錄雖有三百七十五種之多，但在其本書中加以摘錄論列者則不及目錄之半。書畫書錄解題 僅加論列而不摘錄原文。總數雖有五百八十四種，然除去未見之一百三十七種散佚之七十七種實只有三百七十種。中國繪畫史 除論列之外，多數加以摘錄 散佚未見者不錄。

就以上所列之數目觀之，中國關於畫學之書籍，雖有五百八十四種之多，但實考之能存留於世而與人以共見者，最多不過三分之一，其餘或已亡墜，或難於尋求，均日就湮沒，僅存書目，甚至目亦無存者多矣。書之傳不傳，固有幸不幸也。約其失傳之故，亦有可得而言者：(一)其書本無流傳之價值，雖盛行一時，終歸消滅。 (二)其書僅有鈔本，並未刊行，鈔本一失，書遂湮沒。 (三)版本名貴，價值甚昂，故印行不多，一般人無力購買，久則失傳。(四)卷帙繁多，印刷購求庋藏均不方便，流傳因之而少。 (五)古代雕板，印刷，交通，均不方便，書籍之流通甚難，不易普及。 (六)孤籍名本爲收藏家所珍秘，寧飽蠹魚，不肯示人，子孫不肖，肆爲踐踏，遂致失傳。 (七)天災人禍，水火刀兵，風吹雨淋，潮濕霉爛，鼠嚙蟲蝕，均足使名籍湮沒，善本銷沉。總此七者，畫籍之幸而存者，亦有數種：(一)非常流行者 如畫史彙傳，桐陰論畫，芥子園畫傳等書，幾於家喻戶曉。 (二)流行不甚普遍者 如美術叢書及王氏畫苑等，非專門家不備。 (三)版本稀少，不易購求者 如湛朗之繪事瑣言，繪

事雕蟲，極難購求。（四）盛行日本，本國反不易得者　如費漢源之山水畫式，沈宗騫之芥舟學畫編，在日本極普遍。費著中國向無傳本，沈著原本甚稀，近始有複印本易得。（五）收錄叢書中無單行本者　叢書卷帙繁多，價値昂貴，僅足供收藏家之庋藏，非一般習畫者所能備。然孤本畫籍賴以存留於世者甚多。（六）收入書畫叢書者　原本雖不易得，因收入書畫叢書之中而被流傳。（七）僅被摘錄者　上述六種均幸而保存原文，此種則僅有片斷之摘錄，並非全豹，如佩文齋書畫譜，古今圖書集成，藝術典，畫法要錄之類。（八）僅存書名者　其書名見於載籍及各書引用書目，但不久卽已亡佚，僅存空名。此類甚多，不知湮沒多少名著。（九）原書或有或無爲後人假託者　其人本有此書，亡佚後，後人僞託原名以行世；其人本無此書，後人僞託其名以自重。或妄人雜鈔舊籍，託古大家之名以牟利。前者如梁元帝之山水松石格，王維之山水論，後者如唐六如畫譜。

就現存之畫籍中，雖有三百餘種，其通行易得者，最多不過百種，而此百種之中，仍復優劣相間。眞僞雜糅，其確屬有價値之作，僅得其半，繪畫書籍之中，更有一特別之現象焉，卽重複是也。甲書有者乙書有其三之二，丙書有者丁書有其二之一，一書而被收錄於多種之書中者甚多。若苟去其重複則數目將更少矣。故繪畫書籍始也悚其多，終則憾其少矣。

第二節　畫籍之分類

中國書籍向無嚴格之分類，普通所用之經史子集亦極爲勉強。繪畫向歸子部，爲藝術重要之部分。繪畫書籍向無正確之分類。一書之中，往往體例不純，言史者恆及於理，論法者或涉於傳，雖欲使之分類，而勢有未能。此其故蓋由於國人向乏科學頭腦，藝術家更不屑於循規蹈矩，以致流傳於今日之畫籍，雖爲數不多，其紛雜糅亂，漫無系統，雖目錄學專家亦將束手無策。其言繪畫書籍之分類，首事整理者，允推余紹宋氏之畫法要錄，其書共分六類：

第一　畫品類——所以品題畫之品格者，如謝赫古畫品錄，朱景玄唐朝名畫錄是也。

第二　畫史類——敍述畫家生平並其宗派作法者。如張彥遠歷代名畫記，郭若虛圖畫見聞志是也。

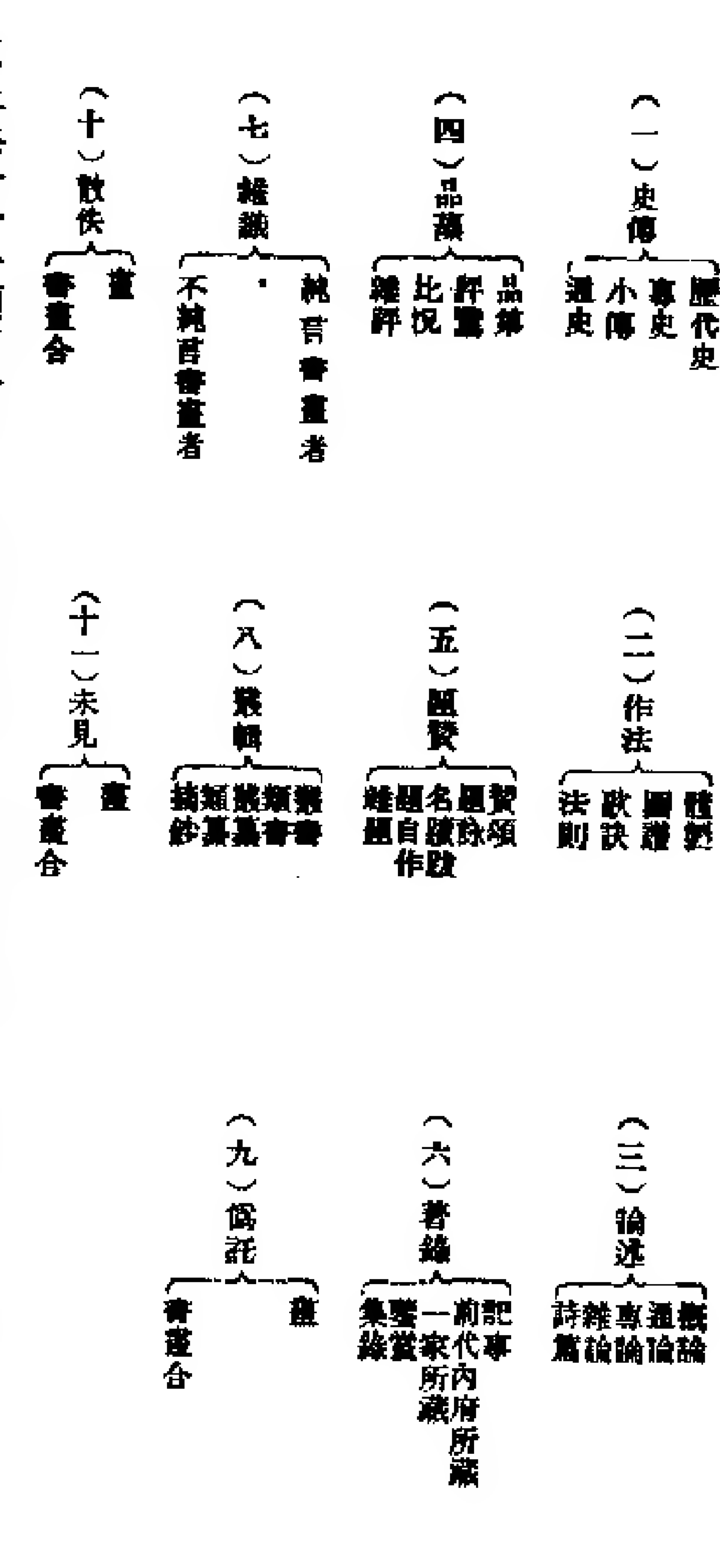
第三　著錄類——記載名蹟之標題款識印章紙絹者。如張丑之清河書畫舫，卞永譽之式古堂書畫彙考是也。

第四　題跋類——乃畫家自錄其題識，或題人畫後者。如董逌之廣川畫跋，惲格之甌香館畫跋是也。

第五　論述類——敍述或辨論流派與自抒心得者。如董其昌之畫旨，沈宗騫之芥舟學畫編是也。

第六　作法類——述作畫祕訣或模繪各家畫式者。如鄒一桂之小山畫譜王槩之芥子園畫傳是也。

至余氏所著書畫書錄解題則更分爲史傳，作法，論述，品藻，題贊，著錄，雜識，叢輯，僞託，散佚，未見，十一類。每類之中又細分爲若干種，爲中國畫學書籍詳細分類之創造者，茲列表於下：



以上共分十一類四十目，可謂詳盡之極，但以分類過繁，而舊有書籍性質多難確定，又一

書恆兼兩三類，故讀者每不易定爲何類，而書畫書錄解題一書又以書法畫法並列，難免牽強之處，苟無索引，殊難檢閱，但其開創之功則不可沒。

拙著中國繪畫史所用之分類則有如下表：

第一　畫史類——共分　通史　斷代史　編年史　專史　詩史　書畫合編　類書　七種。

專史之中又細分爲　人類　地方　畫科　徵見　四目。

第二　畫法類——共分　畫論　畫訣　畫譜　三種。

第三　畫品類

第四　畫跋類——共分　題人　自題　雜題　三種。

第五　畫鑑類——共分　政府所藏　一家所藏　他人所藏　古今所藏　四種。

第六　叢輯類

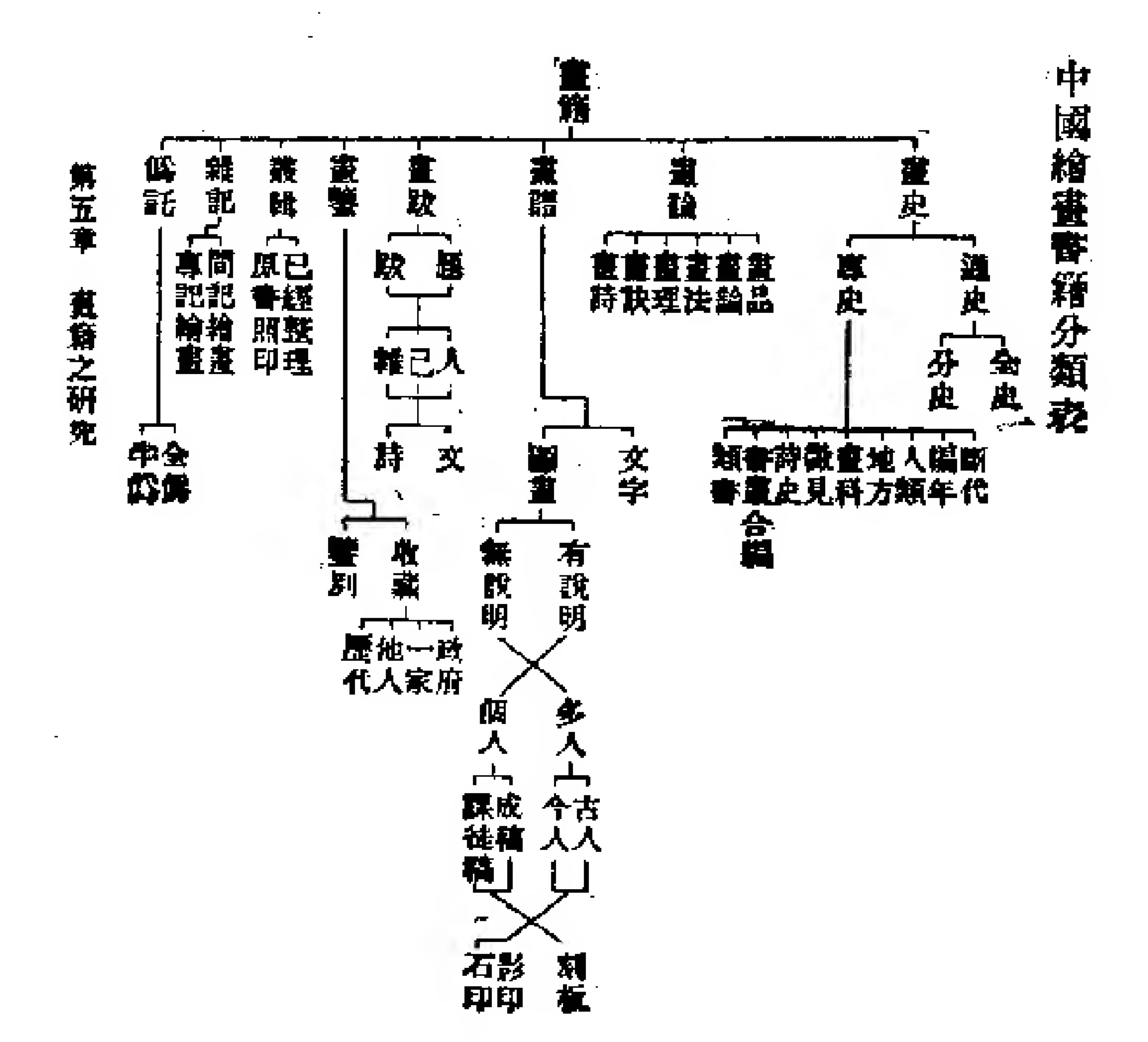
第七　論畫詩類

第八　雜記類

第九　僞託類

共分九類十七目，其散佚及未見兩類因只有存目而無存書故未列入，似較簡單易知。今將畫品論畫詩併入畫論之中，另列畫譜一種共分爲八類，列表於下。其畫史一類係僅就已有者列之，未有者不列，故其分類不能如本書第二章第二節之詳細，因彼爲理想，此乃事實也。

中國繪畫書籍分類表



畫籍
畫史
通史
全史
分史
專史
斷代
編年
人類
地方
畫科
徵見
詩史
書畫合編
類書
畫論
畫品
畫論
畫法
畫理
畫訣
畫詩
畫譜
文字
圖畫
有說明
無說明
多人
個人
古人
今人
成稿
課徒稿
刻板
影印
石印
畫跋
題
跋
人
已
雜
文
詩
畫鑒
收藏
鑒別
政府
一家
他人
歷代
叢帖
已經整理
原書照印
雜記
間記繪畫
專記繪畫
偽託
全偽
半偽

此種分類，並非十分合於科學方法，不過就固有之畫籍中，按其性質之近似者強爲劃分耳。以個人之眼光不同，分類之方法自亦因之而異。過簡則掛一漏十，無類可歸，過繁則條目詳盡，不易記憶。一書之中多兼數種，究宜歸於何類，頗費斟酌。例如張彥遠之歷代名畫記，其在畫史中之價值宛如正史中之史記。初視其名似應歸於畫鑒類之歷代收藏，其實此書關於畫史，畫法，畫論，畫鑒以及題跋押署印記，無不應有盡有，可歸於通史中之全史，若繼起者均能循此軌轍，則中國繪畫書籍，豈不秩然有序，易於披覽。惜乎繼起者除圖畫見聞志尚有典型外，書即成絕響，後之作者，學識魄力，均不足以語此，全史乃漸變爲斷代史矣。有許多書名驟視之竟不辨爲何書，如郭思之林泉高致集，周密之雲煙過眼錄，羅大經之鶴林玉露，趙希鵠之洞天清祿，（世多誤祿爲錄）汪珂玉之珊瑚網，趙琦美之鐵網珊瑚，朱存理之珊瑚木難，陸紹曾之吉光片羽，姜紹書之無聲詩史，繆日藻之寓意錄，盛大士之谿山臥遊錄，高士奇之江村銷夏錄，孫承澤之庚子銷夏記，非詳審其內容，則將不知歸於何類。至於畫論，畫序，畫記，畫訓，畫訣，畫說，畫譜，畫評，畫集，畫引，畫塵，畫識，畫編，畫寄，畫談，畫荃，畫話，畫贊，畫憶，畫絮，畫原，則皆爲畫中專講理論之作，其性質殊難作嚴格之分析。故國畫書籍雖不甚多，但欲作正式科學之分類，幾不可能，今之所列，求其無大過而已。

第三節　畫科之分類

中國畫學分科，向無精密之研究，亦無確切之規定，故載籍之中論及畫科之分類者亦不甚多。在唐以前絕無所聞，至宋而始盛。宋代論畫科分類之書有四：

(一)爲劉道醇之聖朝名畫評及五代名畫補遺，一分爲六門，一分爲七門，七門之中有塑作雕木二門不在繪畫範圍。茲對列二書之分類於下：

聖朝名畫評之分類		五代名畫補遺之分類
人物	……	人物
山水林木	……	山水
畜獸	……	畜獸
花卉翎毛	……	花卉翎毛
鬼神	……	塑作
		雕木
屋木	……	屋木

畫科分類之見於中國書籍，以此二書爲最早，五代名畫補遺之所以與聖朝名畫評不同者，乃就五代時名畫之有無以爲增減之標準，故其分類不如聖朝名畫評之佳。

(二)爲郭若虛之圖畫見聞志分爲四目，雖似簡略，然頗精當，爲分類繁瑣者所不及。惟人物之中，將傳寫別爲一類，似屬駢指。

圖畫見聞志之分類	
人物	—— 傳寫
山水	
花鳥	
雜畫	

（三）爲宣和畫譜分爲十目，在人物方面包含道釋，人物，蕃族三種，花卉之中亦有花鳥墨竹蔬果三種，分合之中，似未穩妥。

宣和畫譜之分類
- 道釋
- 人物
- 宮室
- 蕃族
- 龍魚
- 山水
- 畜獸
- 花鳥
- 墨竹
- 蔬果

畫繼之分類
- 仙佛鬼神
- 人物傳寫
- 山水林石
- 花竹翎毛
- 畜獸蟲魚
- 屋木舟車
- 蔬果藥草
- 小景雜畫

（四）爲鄧椿之畫繼共分爲八類，較以上三書爲允當，可謂後來居上。

此外言及畫科之分類者，尚有明陶宗儀之輟耕錄列畫學十三科之名，雖奇錯雜，毫無理由可言，不知陶氏何所據而云然。他書之言及十三科者尚有兩處，惟未具列其名，亦使人無從揣

測。如元湯垕之畫論云：「世俗言畫家十三科，山水打頭，界畫打底」，是其所言與陶氏大異，惟僅敍頭尾，而不知其中之全目。又如明沈襄梅譜引揚補之說謂「畫有十三科，惟梅不入畫科」，則更不知十三科之爲何物矣。

輟耕錄之十三科

- 佛菩薩相
- 玉帝君王道相
- 金剛鬼神羅漢
- 風雲龍虎
- 宿世人物
- 全境山水
- 花竹翎毛
- 野騾走獸
- 人間動用
- 界畫樓臺
- 一切傍生
- 耕種機織
- 雕青嵌綠

十三科之名相傳甚久，或本有此名，並非畫家與鑒賞家所用，乃一般工匠習用之名詞，觀其「雕青嵌綠」儼然木工漆匠之技藝而非繪畫之範圍，故所列雜亂毫無系統可言也。

其後分科者僅有明末徐沁之明畫錄，亦分十類與宣和畫譜相同，其不同者明畫錄中少一番族，多一墨梅耳。

徐沁明畫錄之分類

- 道釋
- 人物
- 宮室
- 山水
- 獸畜
- 龍——魚附
- 花鳥——草蟲附
- 墨竹
- 墨梅
- 蔬果

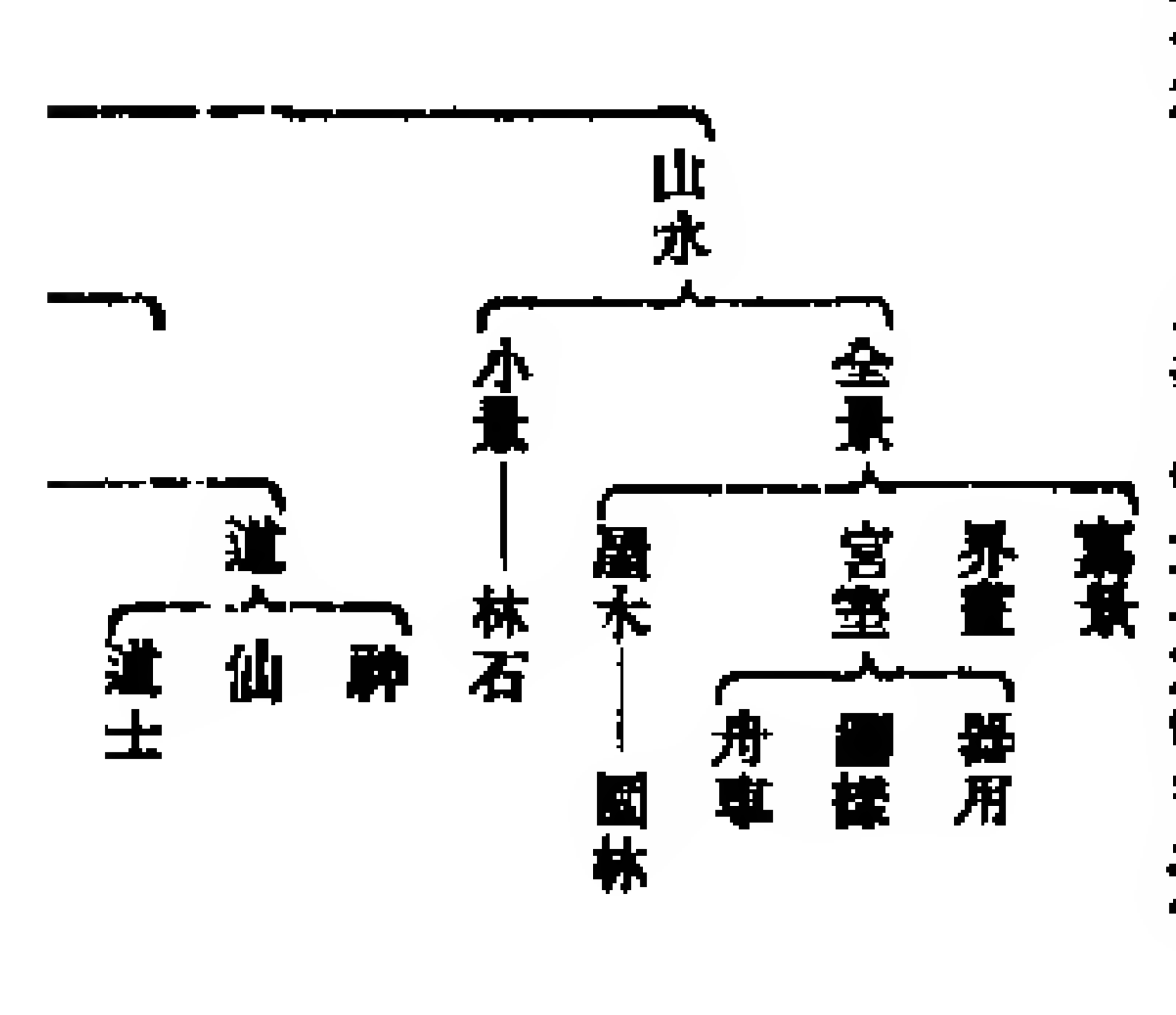
清代繪畫書籍在歷代最為豐富，但未有一書曾注意畫科之分類者。至近代余紹宋輯畫法要錄始有分科之舉。其書亦分十目：

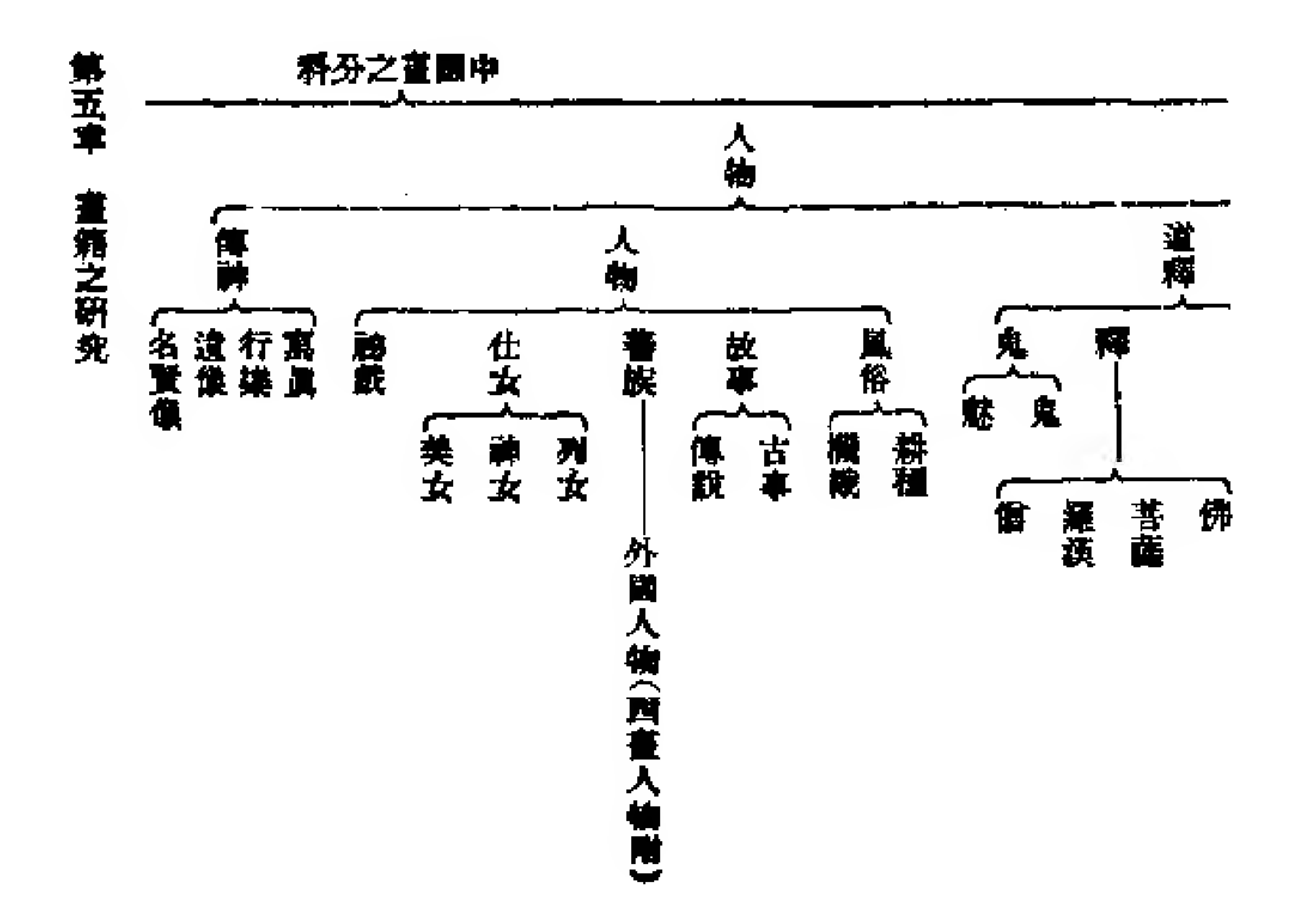
畫法要錄之分類

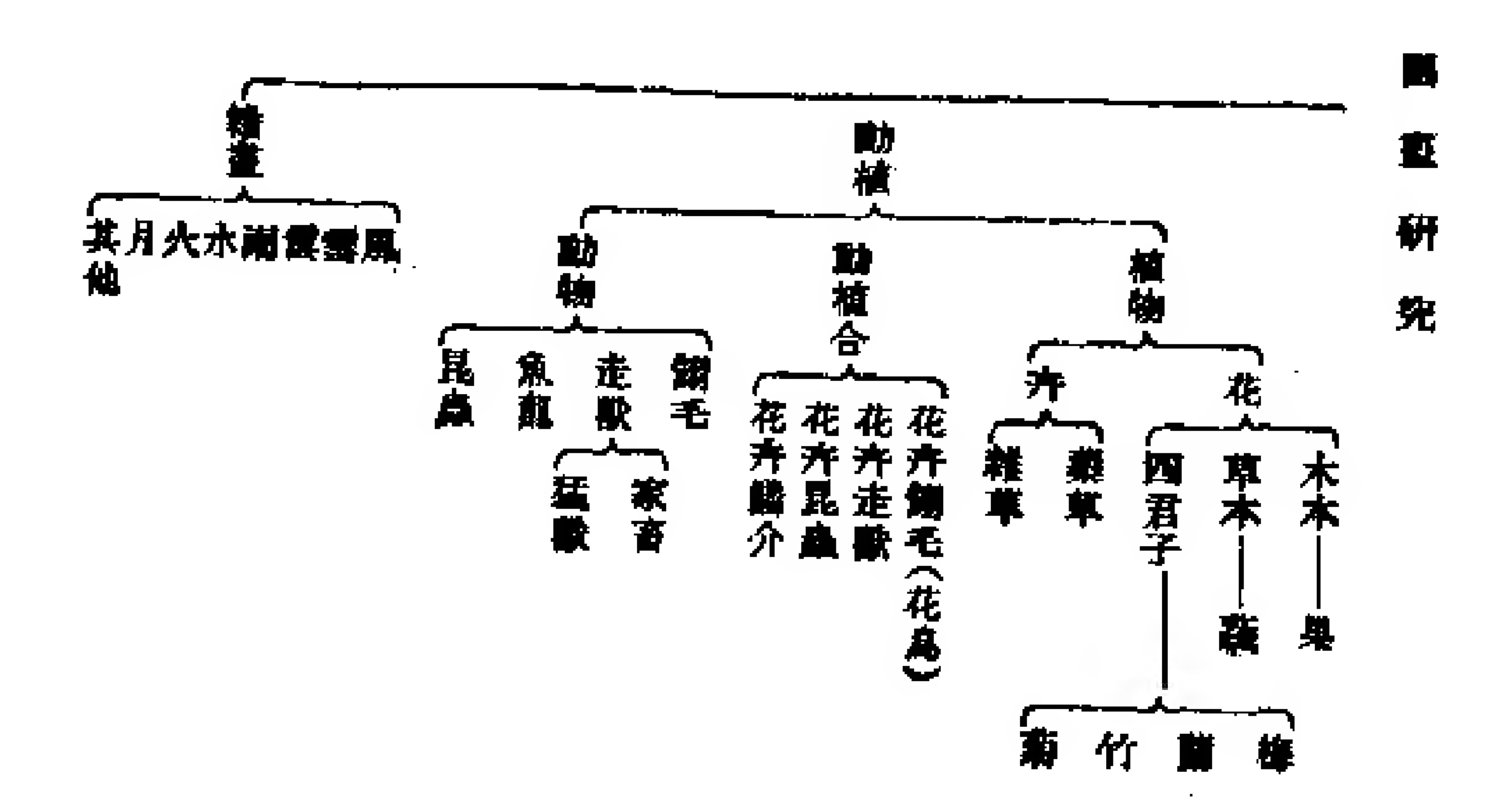
- 一編——山水
- 二編
  - 人物
    - 古事
    - 釋道鬼神
    - 尋常人物
    - 仕女美人
  - 傳神
  - 宮室——器用附
  - 畜獸——龍魚附
  - 翎毛——草蟲附
  - 花木——蔬菜附
  - 墨竹
  - 墨梅
  - 墨蘭

綜觀以上各家之畫科分類，雖互有長短，然察其前後之序，與增減之故，亦可以覘畫道之興廢。例如人物本先山水而發達，故諸家分科多列人物於山水之前，道釋畫又曾獨霸畫壇，且雜以宗教觀念，故道釋每在人物之前，列爲畫科之首席。至元、明之際，無論道釋人物均一

靡不振，絕不能與後起之山水相比，但以歷代相沿，明畫錄仍而未改，至畫法要錄則事實所驅不得先山水而後人物矣。至於宮室蕃族雖曾顯於一時，不久即歸銷沉，而鬼神亦隨道釋之命運以俱亡。至於墨梅墨竹墨蘭等均爲異軍突起，後起之秀。畜獸一門則忽隱忽現，從未佔重要之位置。至於花鳥則自唐至今，迄未稍衰，在畫壇上均居於亞軍之地位，在唐不足與道釋相爭，在宋以後又不足與山水相抗，然較其他畫門則勢力頗爲雄厚，不爲雞先，不爲牛後，得中庸之道，故能維持於不敝歟。今參酌各家之成規，按照畫道變遷之大勢，審別畫科之主客，另列分科表於下，以資學者之研究焉。




中國畫之分科
人物
傳神
寫眞
行樂
遺像
名賢像
人物
風俗
耕種
機織
故事
古事
傳說
番族
外國人物（西畫人物附）
仕女
列女
神女
美女
嬰戲
道釋
釋
佛
菩薩
羅漢
僧
鬼
鬼
魅

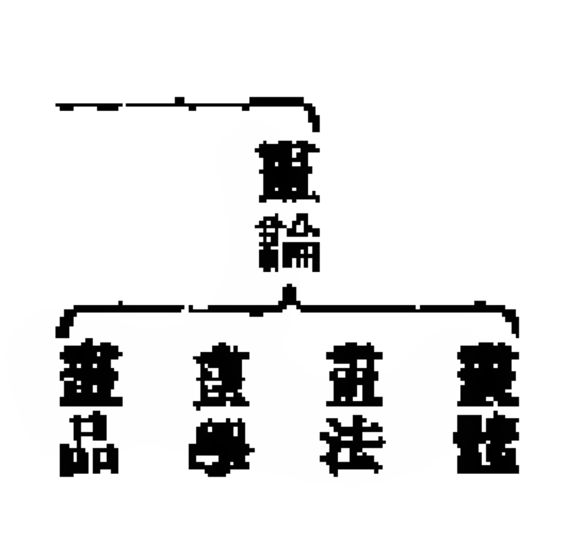

雜畫
風
雲
雪
雨
水
火
月
其他
動植
植物
動植合
動物
翎毛
走獸
家畜
猛獸
魚龍
昆蟲
花卉翎毛（花鳥）
花卉走獸
花卉昆蟲
花卉鱗介
花
卉
木本
果
草本
蔬
四君子
梅
蘭
竹
菊
藥草
雜草

本表共分爲四大類與圖畫見聞志之分類相似。山水之中又分爲全景小景二種。所謂小景者，或爲斗方册頁之小幅，或爲枯木竹石之小品，一邱一壑，只有近景並無遠景者也。至於全景則篇幅較大，景物亦多，爲山水中之正格。全景之中以寫景爲最重要，自王維、李思訓以至今日之山水畫十之九皆寫景也。除寫景之外，雖非山水而可附於山水之列者亦有數種。界畫與宮室相似而實不同，界畫之主要目的固在於宮室，但宮室以外仍有山水樹木之陪襯。宮室則全以房屋爲範圍。而器用舟車可爲其附帶條件，至於園林則爲宮室畫或建築之預備，而非正式之繪畫。至於屋木與園林亦可附於宮室之中。自山水之歷史上觀之，在隋、唐時代界畫宮室均極一時之盛，中唐以後寫景山水漸盛，終至征服一切而成獨霸之局勢。及元、明、清三朝其勢力雖瀰漫畫界，但徒存軀殼，精神日漓，以其只有臨摹而無寫生也。至於人物可分爲道釋，人物，傳神三種。道釋又可分道，釋，鬼三目。其中以鬼之發展爲最早。如韓非子論畫卽有鬼魅易犬馬難之言，足見其時已有鬼魅畫，其後道釋畫盛行，鬼魅亦每爲神仙菩薩之陪襯，例如地獄變相，鍾馗捉鬼等圖均是，及至道釋畫衰而鬼魅畫者亦少，僅至清朝有一羅兩峯能畫鬼趣圖而已。道畫發展亦甚早，楚國漢朝既已有天地太乙諸神之繪畫，及後佛教盛行，道教乃比附佛教之畫像造成種種神像，在宋朝頗佔勢力。至於釋畫自東漢輸入中國後曹不興倡之於前，顧愷之張僧繇、陸探微、吳道子繼之於後，風起雲湧，五百年之間，執畫壇之牛耳。純粹人物之中，可分風俗，故事，番族，仕女，秘戲五種。風俗故事歷代均無甚大盛，亦未至斷絕。至於番族則

僅於唐時有之。仕女則今盛於古，其中又可分爲列女如女史箴圖，神女如洛神圖，美女則明、清之作者甚多。祕戲在漢時已有之，其後習人物者率先習祕戲，亦猶西畫之先習裸體。世道澆薄始有以爲誨淫之具者，而遂爲正人君子所不齒矣。傳神寫像發源更早，如高宗之圖傳說，敬君之畫妻，眞否雖不可知，但歷代相傳，必非毫無影響。至東漢毛延壽之畫後宮，則寫像之技術已極高明，此後歷代以傳神著名者不絕，至於生時之行樂圖，死時之遺容，及古代之帝王聖賢名臣等像均可爲傳神之一種。及西法照像興，取便一時，傳神之法始無人顧問，然其傳神阿堵，歷久不壞，固自有其價値。爲照相所不及。動植一名詞，在畫科中尙無人用，愚以其可以概括花卉翎毛，走獸昆蟲之各部門，其他並無適當之名詞，故敢爲作俑。其中又分三類。植物，動物分別繪畫不相混雜者，植物動物混合繪畫者。在植物之中分花與卉二目。花中又分木本草本，果可附木本，蔬可附於草本。而梅蘭竹菊之四君子則又附庸蔚爲大國，以一種物而成爲獨立之一畫科者也。卉爲草，雖有藥草雜草之分，然多附花以行，專畫草者甚少。動物之中分翎毛，走獸，魚龍，昆蟲四種。動植物合者亦可分四種，即花卉與翎毛合，花卉與走獸合，花卉與昆蟲合，花卉與鱗介合。(龍多獨畫無與花卉合者)翎毛之中專畫者甚少與花卉合者最多。走獸獨畫者較多，然不能無背景，其背景多爲林木山石水泉，可稱與山水合。不屬於山水人物動植者則列入雜畫，其中多爲自然現象，如風雪雨雲月等必須與山水合畫始能表現，故無專門家，惟水火二者可以獨畫，然畫者不多，歷代惟孫位畫火張南本畫水而已。

第四節　畫籍之整理

關於畫籍之整理，亦可引用近代盛行之整理國故方法。愚意畫籍之整理，應分兩方面進行，一爲消極之整理，二爲積極之建設。所謂消極之整理者，即將固有之畫籍在其原有之形式內，加以種種刮垢磨光之工作，使之眞僞釐然，玉石劃分，使讀者有正確之觀念，不致歧途彷徨者也。積極之建設者，將畫籍根本改造，去其糟粕，留其精華，另行編著各種完美無缺之畫籍，猶孔子之刪詩書，定禮樂，集歷代書籍之大成者也。欲求積極之建設，必先作消極之整理，整理就緒而始有建設之基礎。若徒整理而不建設，則無進步之望，若徒建設而不整理，則言多無據。二者實可合爲一種整理即所以建設，建設亦即所以整理。歷代此種整理建設並重之書殊爲缺乏。在前代僅有一佩文齋書畫譜，在近代則推余紹宋氏之書畫要錄，及書畫書錄解題，佩文齋書畫譜將關於書畫之全體書籍，以科學方法分類輯錄，或錄全文，或擇要摘錄，彙同類於一編，既易比較其得失，尤便於讀者之檢閱。茲將其畫部之分類列表於下：



佩文齋書畫譜
- 畫史
  - 有名
    - 歷代帝王畫
    - 畫家傳
  - 無名——歷代無名氏畫
- 畫跋
  - 歷代帝王畫跋
  - 歷代名人畫跋
- 畫辨——畫辨證
- 畫鑒——歷代鑒藏

此書藉政府之勢力，能網羅百代，融會諸家，尤爲不可多得之巨著，整理建設兩方面均不無相當之功績。所憾者僅爲分類鈔書，材料既無嚴正之抉擇，眞僞亦不加片言之辨正，更無積極之創造，其效用遂僅限於類書，乃零星舊說之集中，而非系統新說之創造也。至於畫法要錄能彙各種畫法於一書，殊便參考，惟僅限於畫法，自不及佩文齋書畫譜之完備，且亦僅有摘鈔而無辨難，尙少積極創造之精神。書畫書錄解題則純爲解釋原書內容之用，於書之版本，眞僞，及含義之是非，辨正甚嚴，有裨於畫籍之整理者甚大，爲研究畫籍者所不可不讀。

(甲)消極之整理可分爲四方面：

一、關於版本方面者　每一種書流行既久，必有許多不同之版本，其間自不免多少之差異。原版與翻版不同，精刊與粗刊亦不同。近代鉛石印刷者，尤多錯誤。不可不廣搜各種不同

之版本，加以比較之研究，擇善而從，古書之眞面目，庶不致爲惡劣版本所誤。

（二）關於文字方面者　文字方面之整理又可分爲三種（子）校讐——用考證學之方法，將古代書籍中之錯句誤字，加以校讐，不再使之因循延誤，以訛傳訛。（丑）註釋——古代書籍有許多艱澀難解之處，尤以喜用典故，使原意晦晦不明，後學讀書不多，必不能領悟，故註釋極爲重要。（寅）標點——古書多無句讀，中國文字，出入疑似之間，極易使人誤會，且艱澀之作，若不加斷句，則淺學之士，直無法卒讀。惟標點之時務須研究清楚，不可誤標，排印之時，尤須詳校，否則毫釐千里，反不如無標點之爲愈。

（三）關於意義方面者　書籍之中，摻雜不少僞書及謬說，故整理之時，（一）須注意辨僞，凡屬僞託之書，俱一一加以辨正，使無遁形；（二）須注意斥妄，凡屬妄談，謬說，空言，玄論，一切不着邊際，無裨實用之作，俱加駁斥，使之無存在之餘地，以免流毒無窮。

（四）關於質量方面者　中國書籍雖不乏精練純粹之佳作，但其冗雜繁蕪不得體要，空災梨棗者，亦屬不少。在質量方面之整理有二種，一爲刪繁——將繁瑣無用之虛言空論，加以刪除，使之篇幅縮短而精義不失。一爲去重——重複之病甚多，尤以叢書爲最，往往此書有者，彼書亦有，其不同者僅十之一二，其同者竟十之八九，使購書者全購則用費太多，無此財力，不購則又有一二種爲他書所無。欲免此弊，厥有二法，一即廣搜歷代所有書籍，編成一分類完備之繪書叢書，有此一種，他書皆可不購。一即將叢書中之書籍抽出改印單行本，合之則爲

叢書，分之則可單購，以便讀者擇其所好，補其所需，使已購多種者，不致有重購之患。

（乙）積極之建設　消極之整理既畢，始可進而言積極之建設。今日所急需者厥爲每一部門，詳贍完整有系統之代表作品。約而言之，有六種：

一、畫史　畫史方面雖已有不少之著作，但合於吾人之理想者尙未之見，非另行著作不可。其詳可參考本書第二章。

二、畫法　畫法書籍，多係枝枝節節，無甚系統，今當按照芥子園畫傳之方法，將國畫所有之畫法，分門別類，作詳細之敍述，至於插圖應採取古代名家之作品，用玻璃版印刷，庶與原蹟不爽毫釐。

三、畫理　畫籍之中，畫理，畫法，畫訣，畫論，等每不易劃分，往往理中有法，訣中有論，性質實難確定。今將畫法一方面全行分出專編畫法一書，亦將畫理一方面抽出，另編畫理一書，將歷代之畫理，或按時代，或依性質，作有系統之敍述，並辨其是非，評其優劣，可仿西洋美學之例，作成中國之美學。

四、畫鑒　除將歷代鑒藏詳爲著錄外，凡國寶外流，例如巴黎、倫敦、柏林、東京各博物院及外國各私家收藏，均應設法蒐輯，彙爲一編。其眞蹟至今尙存者，尤須擇要製成玻璃版以便觀覽。

五、叢書　繪畫叢書可將歷代畫論畫理畫法之書，盡量收入，至於著錄之書如式古堂書畫

彙考大觀錄等，僅足供鑒賞家之翻閱，而卷帙繁多，不易翻印者不錄。其家喻戶曉，單行本極易購求，如芥子園畫傳桐陰論畫等書不錄，鈔襲舊說，雜錄成文，毫無價值如書畫傳習錄桐陰畫訣等亦不錄。其收錄之書，對於版本之考訂，字句之校讎，作者之小傳，眞僞之辨證，奧義之疏解，以及歷代對於此書之評論，題跋序文，均須一一彙列，務使讀者曉然於此書之來歷與其眞正之價值。竊以爲此種叢書編輯方法，不但繪畫方面十分需要，其他各種學問，亦無不需要也。

六、譯書　譯書有兩種，一將外國之書譯爲中文，以便他山攻錯，尤以日本所著關於中國繪畫之書甚多，且不乏有價值之作。一將中文畫籍擇要譯爲西文（英法德等）以便向世界宣傳，使西人知吾國繪畫之高深，不致目吾國爲無文化之國。以余所知國畫書籍之譯爲英文者僅有芥子園畫傳，爲西人所譯，自不免隔膜，以後應由吾人自譯，惟深於國畫而又能邃於西文者殊難其人耳。

第五節　初學必備書目

畫籍繁多，初學將如何研讀乎？近代梁任公、胡適之諸先生有爲初學開列國學書目之舉，學者便之。余今亦將畫籍最要而必須備之書，開列數種，以供初學之摘擇焉。

（一）解題

書畫書錄解題　近人余紹宋撰　國立北平圖書館印　上海新世界大慶里中國書店代售　每部六册定價四元。列舉歷代書畫書類之優劣眞僞，考訂詳審，評騭確當。學者欲讀畫籍，可先讀此書，以作南針，必不致誤入歧途，枉費力氣。

（二）畫史

中國畫學全史　近人鄭昶撰　中華書局出版　洋裝一册　定價四元。此書可稱爲最完備之通史，尤以宋以前敍述更爲詳盡，分類詳明，文詞華麗，惜自元以下稍簡，全書並無插圖，未免美中不足。

中國繪畫史　拙撰　商務印書館中國文化史叢書本　洋裝二册　定價三元六角。此書亦爲通史，編製方法與鄭書微有不同，大體較爲簡明，於提倡寫生，排斥臨摹，尤三致意，於畫籍之評論亦頗詳盡。

中國畫家人名大辭典　原爲拙撰，後爲孫濌公所撰　神州國光社出版　洋裝一册定價四元　此書係按畫家姓氏之筆劃多少編纂，極便檢查。惟十五畫以下未曾校對，錯誤甚多。

如有以上三書則歷代名畫記之歷代能畫人名，圖畫見聞志，畫繼，圖繪寶鑑，墨香居畫識，墨林今話，寒松閣談藝瑣錄，中國繪畫史潘天授譯，中國繪畫學史秦仲文著，國朝畫徵錄，清代畫史，歷代畫史彙傳等書均可從緩。

（三）畫法

畫法要錄　近人余紹宋撰　中華書局出版　正編四册定價兩元　二編四册定價二元四角　正編專錄山水畫法，二編專錄花鳥人物等畫法，分門別類，既便研讀，尤利檢查，有此兩編，中國歷代各種畫法略備於是。

（四）畫理

畫論叢刊　近人于海晏輯印　北平中華印書館印　每部六册定價五元　中國畫法畫理畫論，原無一定界限，是書取歷代畫論五十四種，均係極有價值之作，畫法要錄不免割裂破碎之弊，此書則全錄原文，且收入不易見之書數種。有此一書則畫論已可十得八九矣。

（五）畫鑑

式古堂書畫彙考　清卞永譽撰　每部六十册　石印本定價約二十元　著錄之書以此篇最完備，其他如清河書畫舫庚子銷夏記辛丑銷夏記等書可以從緩。

（六）畫詩

歷代題畫詩類　清陳邦彥撰　每部三十册一百二十卷　舊刊價約二三十元　清朝以前之題畫詩，大體已盡於此，足堪爲題畫之參考。

（七）叢書

美術叢書　近人黃賓虹、鄧秋枚輯　神州國光社出版　每部四集，每集十輯，每輯四册定價六十元　此書收錄畫學書籍一百餘種之多，平日不易見之零種畫籍，率可於此中得之。實習

畫者不可不備之書。

(八)類書

佩文齋書畫譜　清王原祁奉勅撰　上海掃葉山房石印本四函一百卷　定價十二元另有銅文本價十五元殿版本約五十元　是書清朝以前之畫史畫法畫跋畫鑑均分類彙列，應有盡有，爲畫籍中搜羅極富，系統分明之大類書，學者非備不可。

(九)畫譜

芥子園畫傳　清王槩等撰　初二三集各四册　木板本約值十元　石印本約一元　是書可供研究畫法之參考，惟切不可作臨摹之範本。

影印畫册　近代用玻璨版影印之畫册甚多，均可作習畫之參考，如商務印書館，中華書局，文明書局，有正書局，神州國光社所出版，取其筆路清晰，墨跡顯明者，亦可作臨仿之一助。惟其中間有僞作，初學購時，最好先請教畫壇前輩，以免受欺。

學者苟能俱備以上各書，於作畫之外，勤加研讀，雖未必定成名家，然與胸無點墨之俗史相較則去之遠矣。